

*MUSICA RICERCATA*STA PIANOETYDEIHIN

Vertaileva analyysi György Ligetin varhais- ja
myöhäispianotuotannosta

Elisa Järvi

Pro gradu -tutkielma

Helsingin yliopisto

Humanistinen tiedekunta

Filosofian, historian

ja taiteiden tutkimuksen osasto

Musiikkitiede

Toukokuu 2020

Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta / Filosofian, historian ja taiteiden tutkimuksen osasto		
Tekijä – Författare – Author Elisa Järvi		
Työn nimi – Arbetets titel – Title <i>Musica ricercata</i> staa pianoetydeihin: Vertaileva analyysi György Ligetin varhais- ja myöhäispianotuotannosta		
Oppiaine – Läroämne – Subject Musiikkitiede		
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma	Aika – Datum – Month and year Toukokuu 2020	Sivumäärä – Sidoantal – Number of pages 73
Tiivistelmä – Referat – Abstract <p>Tutkielmassani vertaan György Ligetin (1923–2006) varhaisten pianosävellysten, etenkin <i>Musica ricercata</i> (1951–1953), sävellyksellisten pyrkimysten yhtäläisyyksiä Ligetin myöhäistuotantoon kuuluviin pianoetydeihin nro 2 <i>Cordes à vide</i> (1985) ja nro 8 <i>Fém</i> (1989).</p> <p>Kysyn, mitkä ovat leimallisia Ligetin myöhäistuotannon tyylipiirteitä ja ovatko nämä piirteet läsnä jo nuoruusvuosien pianoteoksissa. Kahden pianoetydin analyysistä siivilöityy kymmenen piirrettä, joita käytetään metodologisena työkaluna nuoruusvuosien pianosävellysten tarkastelussa.</p> <p>Vertailuanalyysi osoittaa, että monia myöhäistuotannon sävelkielen piirteitä tai niiden ituja esiintyy jo Ligetin pianosarjassa <i>Musica ricercata</i> sekä muutamissa muissa nuoruusvuosien pianosävellyksissä ja harjoitelmissa. Voimakkaimmiksi sävellyksiä yhdistäviksi tekijöiksi nousevat kokeilevuus ja yllätyksellisyys ennalta määrättyjen lainalaisuuksien, kuten rajatun säveljoukon tai rytmisen systeemin, puitteissa. Musiikillisen metriikan vaihtelevuus ja sävelkudoksen monikerroksisuus vaikuttavat kiinnostaneen Ligetiä hänen koko sävellysuransa ajan, ja nämä piirteet ovat saaneet vuosien saatossa yhä moninaisempia muotoja.</p> <p>Tutkielman liitteeksi on koottu kronologinen luettelo Ligetin pianosävellyksistä vuosina 1940–2001.</p>		
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Musiikkianalyysi, György Ligeti, <i>Cordes à vide</i> , <i>Fém</i> , <i>Musica ricercata</i> , piano, sävellys		
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Keskustakampuksen kirjasto		

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	3
2. LIGETIN TUOTANNON KOLME KAUTTA	11
2.1 Nuoruusvuodet Unkarissa	11
2.2 Muutto länteen 1956	12
2.3 Jatkuvaa uudistumista: 1980-luvun uudet suunnat	12
2.4 Myöhäistuotannon tunnusmerkkejä pianomusiikissa	13
3. PIANOETYDIKOKOELMA	18
3.1 ”Polyrytmiset etydit” konserttietydikaanonissa	18
3.2 Pianoetydit nro 2 <i>Cordes à vide</i> (1985) ja nro 8 <i>Fém</i> (1989)	21
3.3 <i>Cordes à vide</i> ja <i>Fém</i> myöhäistuotannon edustajina	23
3.3.1 Tyylipiirre #1: Monikerroksisuus	24
3.3.2 Tyylipiirre #2: Tahtimetriikan puuttuminen, ametrisyys	27
3.3.3 Tyylipiirre #3: Pohjasyke, kahdeksasosapulssi	28
3.3.4 Tyylipiirre #4: Illusorisuus, monitulkintaisuus	28
3.3.5 Tyylipiirre #5: Toisteisuus, mekaanisuus	32
3.3.6 Tyylipiirre #6: <i>Ars nova</i> ja <i>ars subtilior</i> -vaikutteet	33
3.3.7 Tyylipiirre #7: Ulkoeurooppalaisvaikutteet	35
3.3.8 Tyylipiirre #8: Ennustettavuus vs. yllätyksellisyys	35
3.3.9 Tyylipiirre #9: Rubato, Chopin-vaikutteet	38
3.3.10 Tyylipiirre #10: Lainalaisuudet, rajoitukset, yhtenäisyys	39
3.3.11 Yhteenveto: Tyylipiirteet #1 – #10 etydeissä <i>Cordes à vide</i> ja <i>Fém</i>	39
4. VARHAINEN PIANOTUOTANTO	41
4.1 Varhaisten pianosävellysten vaikutteet	42
4.2 Sävellystekniikat kokeilussa	44
4.3 <i>Musica ricercata</i> – yksitoista tutkivaa sävellystä	50

5. VERTAILUANALYYSI: PIANOETYDIEN SÄVELKIELEN PIIRTEITÄ <i>MUSICA RICERCATASSA</i>	53
5.1 Ulkoeurooppalaisten vaikutteiden puuttuminen vs. muut vaikutteet	53
5.2 Lainalaisuudet, rajoitukset, yhtenäisyys, mekaanisuus	56
5.3 Monikerroksisuus	58
5.4 Illusorisuus, monitulkintaisuus	60
5.5 Yhteenveto: <i>Musica ricercata</i> enteilee pianoetydien maailmaa	61
6. JOHTOPÄÄTÖKSET	64
6.1 Tutkimuksen kriittinen tarkastelu	64
6.2 Jatkotutkimus	65
LÄHTEET	67
LIITE	73

1. JOHDANTO

Tutkielmassani vertaan György Ligetin (1923–2006) varhaisten pianosävellysten, etenkin *Musica ricercatan* (1951–1953), sävellyksellisten pyrkimysten yhtäläisyyksiä Ligetin myöhäistuotantoon kuuluviin pianoetydeihin nro 2 *Cordes à vide* (1985) ja nro 8 *Fém* (1989).

Kysyn työssäni, mitkä ovat leimallisia myöhäistuotannon tyylipiirteitä ja ovatko nämä piirteet läsnä jo nuoruuden pianoteoksissa. Kahden pianoetydien sävelkielestä seulotut kymmenen piirrettä toimivat tutkielmassani metodologisena työkaluna. Etsin kyseisiä piirteitä ja niiden ituja varhaisesta pianosarjasta *Musica ricercata* sekä muista Ligetin nuoruusvuosien pianosävellyksistä. Omakohtainen pianistinen suhteeni teoksiin vaikuttaa analyysini taustalla, ja tutkimuskysymykset nousevat muusikonkokemuksestani. Kuitenkin varsinainen tulkinta- ja esittämiskeskeinen tarkastelu (Järvi 2011a, 85–111 ja Järvi 2013b) rajautuu tällä kertaa tutkimuksen ulkopuolelle. Pääpaino on Ligetin pianosävellysten rakenteiden ja sävelkielen piirteiden musiikkianalyttisessä tarkastelussa.

Lähdeaineistona käytän Schottin kustantamia nuottijulkaisuja Ligetin sävellyksistä. Julkaisemattomiin varhaisiin pianosävellyksiin sekä julkaistujen pianoteosten käsikirjoitusten varhaisempiin näköispainoksiin, koevedoksiin ja luonnoksiin olen tutustunut Paul Sacher -säätiön tutkimuskeskuksen arkistossa Baselissa, jonka Ligetikokoelmaan viitataan tässä tutkielmassa kirjaimilla PSS. Julkaisemattomat nuoruuden sävellykset ja harjoitelmat auttavat ymmärtämään sitä maaperää, jolta Ligetin sävelkieli kumpuaa. Analysoitavien teosten luonnokset puolestaan näyttävät teoksen sisäistä maailmaa, syvärakennetta sekä avaavat näkymän säveltäjän työskentelytapaan. Tutkimukseni liitteeksi olen laatinut Ligetin pianosävellyksistä teosluettelon arkistokatalogin (PSS 2016) pohjalta. Vastaavaa, myös julkaisemattomat pianosävellykset huomioivaa, luetteloa ei ole ollut aiemmin nähtävillä.

Olen aiemmin tutkinut Ligetin sävelkielen metrisiä ja rytmisiä haasteita sekä esittämiskysymyksiä Sibelius-Akatemian taiteelliseen tohtorintutkintoon sisältyneessä kirjallisuudessa työssäni (Järvi 2011a), jossa keskityin kahdeksanteen pianoetydiin *Fém*. Havainnollistin sävellyksestä paljastunutta monikerroksista syklistä rakennetta graafisin

kaleidoskooppimaisin kuvioin. Lisäksi käsittelin polymetrisen tekstuurin jäsentymistä ja hahmottumista kuulijalle ja soittajalle. Kartoitin myös yleisiä sävellyksellisiä tyylipiirteitä Ligetin myöhäistuotannossa.¹

Musiikkitieteen kandidaatintutkielmassani (Järvi 2011b) käsittelin varhaisen pianosarjan *Musica ricercata* (1951–1953) tyyllisiä piirteitä ja niiden yhteyksiä Ligetin myöhempään tuotantoon. Analyysiseminaari- ja laudaturseminaariesitelmäni puolestaan tarkastelivat myöhäistuotantoon kuuluvia sävellyksiä. Analyysiseminaarityössäni (Järvi 2013a) esittelin toisen pianoetydin *Cordes à vide* rakennetta ja selvitin, kuinka sävellyksessä on tunnistettavissa Ligetin myöhäisen sävellystuotannon tietyt leimalliset piirteet ja laaja vaikutteiden ja inspiraationlähteiden kirjo. Laudaturseminaariesitelmässäni (Järvi 2013c) tarkastelin kahta kvintti-intervallin hallitsemaa pianoetydiä, nro 2 *Cordes à vide* ja nro 8 *Fém*, metriikan moninaisuuden ja monitulkintaisuuden näkökulmista. Pyrin löytämään sävellyksistä analyyttisiä yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia. Jäsentelin ja yhdistin havainnot Ligetin myöhäistuotannon tunnusmerkkeihin, kuten konemaiset mekanismit, polymeetri ja -tempo, hemiolat, tahtimetriikan puuttuminen ja monitulkintaisuus, jotka kumpuavat säveltäjän kiinnostuksesta muun muassa Saharan eteläpuolisen Afrikan musiikkitraditioihin, Chopinin sävelkieleen ja keskiajan musiikin isorytmiikkaan. (Ks. myös Ligeti 1990b.) Nämä tyylipiirteet ovat tässä tutkimuksessa keskeinen metodologinen työkalu.

Ligetin omia sävellyksellisiä intentioita luonnosmuistiinpanojen ohella parhaiten avaavat hänen omat esitelmänsä, lukuisat dokumentoidut haastattelut sekä säveltäjän omat kirjoitukset. Ligetin kootut kirjoitukset julkaistiin Monika Lichtenfeldin kokoamina vuonna 2007. Tutkimukselleni hyödyllisiä lähteitä ovat olleet myös Constantin Florosin (1996), Richard Toopin (1999) ja Richard Steinitzin (2003) Ligetin elämästä ja teoksista kertovat

¹ Artikkelissani (Järvi 2013b) tarkastelin esittäjänäkökulmasta ensimmäisen etydikokoelman editioiden välisiä eroavaisuuksia ja vertasin säveltäjän jälkeempään lisäämiä kommentteja ja muistiinpanoja koevedoksiin sekä painettuihin julkaisuihin. Arkistossa olen tutustunut sekä pianosävellysten luonnoksiin että useisiin julkaisemattomiin nuoruudensävellyksiin. Esityksessäni Helsingin György Ligeti -symposiumissa keväällä 2017 demonstroin soittimen äärellä näitä – ainakin toistaiseksi julkaisemattomia – pianosävellyksiä, joihin myös viitataan tässä työssä. Lisäksi kartoitin ja kokosin symposiumia varten näytellyn Ligetin Suomen-vierailuista eri vuosikymmeniltä.

kirjat. Säveltäjän julkaistuista pianosävellyksistä on kirjoitettu teosesittelyjä ja lyhyitä analyttisiä kommentteja myös konserttiohjelmateksteissä ja muutamissa väitöskirjoissa.

Ligetin teosten piirteitä analysoidessa tiukka nojautuminen johonkin olemassa olevaan analyysimetodiin ei olisi tarkoituksenmukaista. Esimerkiksi joidenkin nykymusiikki-teosten säveltasorakenteen tarkasteluun soveltuva joukkoteoreettinen (Forte 1973) lähestymistapa ei toisi esiin tämän työn tutkimuskysymyksen kannalta olennaisia asioita. Lähempänä tutkimustani voisi olla Leonard G. Ratnerin (1980, 9–30), etenkin Mozartin musiikin säveltekstuurin tyypittelyyn soveltuva, *topos*-jaottelu. Osa tämän tutkielman vertailtavista piirteistä on yhteydessä karakterisointiin. Ligetin yksilöllisen sävelkielen analysoimiseen istuvat parhaiten musiikista itsestään kumpuavat tarkastelutavat, jotka mahdollistavat muun muassa rytmisten ulottuvuuksien ja muotojen huomioon otamisen niin nuottikuvana kuin kuulonvaraisesti.

Viime vuosikymmenten aikana György Ligetin nimi on vakiinnuttanut asemansa konserttiohjelmissa ja hänen teoksensa ovat saavuttaneet musiikintutkijoiden laajan kiinnostuksen. Hänen laajalla tuotannollaan on yhtymäkohtia niin elektroakustiseen musiikkiin, etnomusiikkiin kuin näyttämömusiikkiinkin. Sävellystuotanto ulottuu lähes kaikkiin soitinryhmiin ja kokoonpanoihin. Häntä voi luonnehtia innovatiiviseksi ja tinkimättömäksi säveltäjäksi, jonka persoonallinen sävelkieli ponnistaa vankasta traditiosta ja kulttuurituntemuksesta.

Ligeti-tutkimus on viime vuosikymmeninä lisääntynyt mittavasti. Säveltäjän värikkäät elämänvaiheet sekä sävellystuotannon runsaus ja monipuolisuus lienevät vaikuttaneet osaltaan asiaan. Tutkimusta on myös helpottanut alati täydentyvä arkistokokoelma, joka on tuonut nähtäville lisää julkaisematonta aineistoa. Enenevässä määrin tutkijat ovat viime vuosina suunnanneet kiinnostuksensa Ligetin luonnoksiin (mm. Bernard 2011, Steinitz 2011, Marx 2012 ja Okumura 2017). Tarkastelun kohteena ovat olleet myös unkarilaisen ja itäeurooppalaisen kansanmusiikin vaikutukset Ligetin tuotantoon (mm. Farkas 2006, Gallot 2010 ja Kerékfy 2014).

Musica ricercata on kiinnostanut tutkijoita sävelkielen ja historiallisen kontekstin näkökulmasta (mm. Kerékfy 2008 ja 2014 sekä Steinitz 2003). Tarkempia analyttisiä havaintoja yksittäisistä pianoetydeistä ovat kirjoittaneet esimerkiksi Peter Wilson (1992), Hannes Schütz (1997), Clifton Callender (2007), Amy Bauer (2008) ja Marcus Castrén

(2019). Sävellysten tarkastelunäkökulma on keskittynyt rajatusti jonkin tietyn piirteen yksityiskohtaiseen tarkasteluun, kuten esimerkiksi *ars subtilior* -tyylin ja polyrytmisten kuvioiden jakosuhteiden rinnastukseen (Schütz 1997). Clifton Callender (2007) on tarkastellut viidettä pianoetydiä *Arc-en-ciel* ja etenkin sen harmonian yhteyksiä jazz-musiikkiin. Peter Wilson (1992) avaa Melos-julkaisuun kirjoittamassaan artikkelissa seitsemännen etydin *Galamb Borong* sekä myös kahdeksannen etydin *Fém* kokonaisrakennetta. Artikkelissa keskitytään pääasiassa rytmisen toistumisen periaatteisiin ja afrikkalaismusiikin vaikutteisiin. Muihin tarkempiin analyysihin pianoetydeistä kuuluvat Amy Bauerin (2008) analyysi seitsemännestä pianoetydistä *Galamb Borong* ja sen suhteesta balilaiseen musiikkiperinteeseen sekä aivan vastikään ilmestynyt Marcus Castrénin (2019) artikkeli, joka osoittaa pianoetydistä *Fém* tiedostamatta tai tarkoituksellisesti löytyvät kaksi säveltasoperhettä.

Pianosävellysten teosesittelyt (Ligeti 2007, 141–313) ja luonnehdinnat monografioissa (mm. Toop 1999, Floros 1996 ja Steinitz 2003) jäävät analyttiselta osaltaan suppeiksi, joskin nämä kirjoitukset ansiokkaasti piirtävät kokonaiskuvan Ligetin etydisarjoista. Usein kustakin yksittäisestä sävellyksestä esille nostetaan jokin leimallinen piirre ja koossapitävä elementti, esimerkiksi rytmisen mekanismi tai otsikon sanaleikki.

Pianisti Ian Pace (2012) esittelee artikkelissaan pianoetydien pianistisia ja sävellysteknisiä näkökulmia yleisellä tasolla. Hän luonnehtii sävelkieltä suurimmaksi osaksi samoin kategorisoinnein (ks. myös Järvi 2011a), jotka tässä tutkimuksessa nousevat vertailuanalyysin tukipilareiksi.

Pace ottaa myös kantaa aiempaan Ligeti-tutkimukseen sekä Ligetin sävelkielen luonnehdintaan. Hän kritisoi vallalla olevaa metaforisen runollista kirjoitustyyliä, jolla kuvataan Ligetin musiikkia. Esimerkkilauseet hän on poiminut maanmiehensä professori Richard Steinitzin (2003) Ligeti-monografiasta. Pace selittää kirjoitustavan paljastavan sen vaikeuden ja levottomuuden, joka syntyy, kun monimutkaista musiikkia yritetään ikään kuin tehdä laajemmille piireille ymmärrettäväksi. Hän jopa rinnastaa runolliset ilmaisut tasoltaan harrastelijoille suunnattuihin musiikkijulkaisuihin. (Pace 2012, 180.)

Pacen Steinitz-kritiikki jää kuitenkin perusteluiltaan ohueksi ja yksipuoliseksi. Ligetin sävellysten kuvailu metaforisin ilmauksin voi välittää yhtä hyvin ammattimuusikolle kuin konserttikuulijalle osuvan luonnehdinnan nimenomaan teoksen kuulokuvasta ja

kuunteluelämyksestä. Pace (2012, 181) on poiminut Steinitzin kirjasta muun muassa seuraavanlaisen esimerkin: ”musiikki ja otsikko *L’escalier du diable* tulivat [Ligetin] mieleen hänen taistellessaan tietään takaisin ylös asuntoonsa: loputon kiipeäminen, villi apokalyptinen pyörre ja portaat, joita oli lähes mahdotonta nousta ylöspäin.”² (Kirjoittajan käännös.) Monikerroksisen ja kompleksisen sävelkielen toimivuudesta kertoo mielestäni juuri pyörteisyyden ja jatkuvan kiipeämisen kuulovaikutelman tavoittaminen. Teoksen kimmokkeena on tosielämässäkin ollut hurja pyörremyrsky, johon säveltäjä joutui yllättäen Kaliforniassa (PSS, haastattelutallenne 42:2). Sävellyksen päämäärä on nimenomaan ollut luoda näitä monimutkaisia ja moniulotteisia hahmoja musiikin keinoin. Kiinnostus hollantilaistaiteilija Mauritz Escherin piirustuksiin illusorisine portaikkoihin ja itseään toistaviin matemaattisiin fraktaalikuvioihin tuodaan esille sekä tutkimuksissa että Ligetin omissa kirjoituksissa (mm. Dibelius 1994, 214–220; Toop 1999, 122–125; Steinitz 2003, 272–276).

Metafora, niin kielellinen kuin visuaalinen, saattaa tavoittaa joissain tapauksissa parhaiten teosten rakenteelliset ja kuulonvaraiset ulottuvuudet. Ensimmäisiin Ligeti-tutkijoihin lukeutuneen Erkki Salmenhaaran (1969) väitöskirjasta löytyy myös graafisia esityksiä kuvastamassa Ligetin keskikauden teosten mikrotonaalisten rakenteiden lainalaisuuksia. Kuvallisia ovat olleet myös säveltäjän luonnokset (PSS) joidenkin sävellysten suunnitteluvaiheessa. Ligetin musiikki on houkutellut visualisoimaan teoksia niin baletin (Wheeldon 2001) kuin kuvataiteen (Wehinger 1970) keinoin. Itse puolestani suosin kaleidoskooppimetaforaa pinta- ja syvärakenteen tasolla analysoidessani moniulotteista kahdeksatta pianoetydiä *Fém* (Järvi 2011a). Tässä tutkielmassa osa vertailtavista piirteistä, kuten illusorisuus, on lähellä metaforista kuvaustapaa.

Metaforisiin analyysihin lukeutuu myös musiikkitieteilijä Volker Rülken (1997) artikkeli, jossa kirjoittaja vertaa Ligetin pianoetydiä nro 14 *Columna infinita* (1993) Constantin Brâncușin veistokseen *Loputon pylväs* (1938). Ligetin kirjoittama suosituskirje vuodelta 1997 osoittaa hänen tyytyväisyytensä kyseiseen kirjoitukseen. Erityisesti

² “Battling his way up the ascent to his apartment, the music and title of *L’escalier du diable* came into his mind: an endless climbing, a wild apocalyptic vortex, a staircase it was almost impossible to ascend.” (Steinitz, 2003, 308.)

säveltäjää on miellyttänyt visuaalisen ja auditiivisen taiteen onnistunut rinnastaminen ja tekstissä esitettyjen analyttisten havaintojen paikkansapitävyys.³ (Ligeti 1997a.)

Ligetin kiinnostus matematiikkaan tulee esille myöhäistuotannon yhteydessä. Yhteistyössä matemaatikko Hans-Otto Peitgenin kanssa hän muun muassa loi televisiossakin näytetyn videoesityksen, jossa värillisiä fraktaalikuvioita yhdistellään pianomusiikkiin.⁴ Saman televisio-ohjelman keskusteluosuudessa Ligeti myös esittää analogioita periskoopista. (Ligeti 1990a.)

Ligetiltä itseltään on säilynyt muutamia analyyseja muiden säveltäjien teoksista sekä muutamasta omastakin sävellyksestä (PSS 2016, 78–79). Hän on tutkinut säveltasorakennetta ja äänenkuljetusta Webernin sävellyksessä *Variationen für Klavier* sekä taulukoinut Boulezin teoksen *Strukturen* rytmi- ja aika-arvoja. Opiskeluvuosien muistikirjoista puolestaan löytyy niin Palestrinan kuin J.S. Bachin sävelkielen tarkastelua. Cembaloteos *Continuum* (1968) parisivuinen analyysi (PSS) vaikuttaa ensisijaisesti nuottiviivastolle kirjoitetulta reduktiolta, joka osoittaa teoksessa pörräävästi toistuvien kuvioden reunaäänten muutokset. Tällainen reduktio on ikään kuin käänteisluonnos sävellyksestä: useat sävellystyötä edeltävistä varsinaisista luonnoksista osoittavat samalla tavoin taulukkomuodossa jonkin parametrin kehittymisen teoksen kokonaiskaaroksessa. Ligetin luonnoksia voisi siis monilta osin pitää yhdenlaisina analyyseina tai ainakin analyttisen näkökulman tarjoavina muistiinpanoina.

György Ligetin sävelkieltä voi kuvata luonnehdinnoin ”persoonallinen”, ”moninainen” tai ”kaavoihin istumaton”. Säveltäjä on haastattelussa itsekin leikkisästi todennut, kuinka hänen musiikkiaan ei voi tarkastella Riemannin oppien mukaan (Várnai 1983, 60). Ligeti ei halunnut tulla leimatuksi esimerkiksi Wienin toisen koulukunnan, sarjallisuuden tai neoklassismin edustajaksi (ks. Várnai 1983, 51).

³ Ligeti jopa hämmästeli kirjoittajan löytäneen 16 ½ -lukusuhteen sekä taideteoksesta että pianoetydistä. Tämä ei kuitenkaan ollut tietoinen sävellyksellinen ratkaisu.

⁴ Ligetin ystäväpiiriin lukeutui myös neurotieteilijä Gerhard Neuweiler. Ligetin musiikin ja matematiikan yhteyksistä esitelmöi Ligeti-symposiumin keynote-puheenvuorossa Helsingissä myös pianisti-neurotutkija Fredrik Ullén. Hän esitteli fysiikan ja matematiikan alan ilmiöiden, kuten jatkuvien asteikkojen ja fraktaalien visualisointien, vastineita muutamissa Ligetin pianosävellyksissä (Ullén 2017).

Säveltäjä tosin kirjoituksissaan ja esitelmissään (mm. Ligeti 1990b) raottaa inspiraatiomaailmaansa sekä kertoo sävellyksellisistä tavoitteistaan. Ligetin individualismi ja arvoituksellisuus jättävät analyytikolle vapauden lähestyä teoksia ilman ennakkoodotuksia.

Kertoessaan työskentelytavoistaan Ligeti viljeli termiä ”eksperimentoida” (mm. Ligeti 1990b). Sävellysten takana piilevien, Ligetin itselleen asettamien ”tehtävänantojen” huomaaminen tarjoaa tutkijalle ja analyytikolle oivallisen mahdollisuuden löytää tuotannon eri vaiheilta monenlaisia yhtäläisyyksiä ja samankaltaisuuksia. Kannattelevana ajatuksena ja hypoteesina minulla ovat Ligetin persoonallisen sävelkielen ytimessä olevat kategoriset kiinnostuksen kohteet: mekaaniset toistoprosessit, monikerroksisuus, tahtiviivaton ajattelutapa ja mahdollinen lamento-motiivin esiintyminen. Muiksi vertailukohteiksi nousevat illusorisuus ja sävelmateriaalin suorastaan minimalistinen käsittely. Myöhäistuotannon tarkastelussa keskeiseksi vaikuttimeksi nousevat myös ulko-eurooppalaiset musiikkikulttuurit.

Tutkielmani toisen luvun lopussa johdattelen myöhäistuotannon sävelkielen tyylipiirteisiin ja tarkennan niitä luvussa 3 pianoetydikokoelman esittelyn myötä. Myöhäistuotannosta yksityiskohtaisempaan analyttiseen esittelyyn olen valinnut pianoetydit nro 2 *Cordes à vide* ja nro 8 *Fém*. Vertailuanalyysin työkaluna käyttämäni ”tyylipiirreharava” rakentuu niistä piirteistä, jotka esiintyvät juuri näissä kahdessa etydissä. Varhaistuotantoon keskitytään luvuissa 4 ja 5. Otan vertailevaan analyttiseen tarkasteluun varhaistuotannosta teoksen *Musica ricercata*. Varhaistuotannon sävelkielen käsittelyssä tuon esille myös arkistolähdehavaintojani Baselin Paul Sacher -säätion Ligeti-kokoelman äärellä. Julkaisemattomat nuoruudensävellykset ja harjoitukset sekä sävellysprosessien varrella syntyneiden luonnosten tarkastelu antavat mahdollisuuden syventää ymmärrystä Ligetin mielikuvituksestaan sävelkielen juurista ja teosten lainalaisuuksista.

Luvussa 5 rinnastetaan varhais- ja myöhäistuotannon tyylipiirteiden yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia sekä pohditaan Ligetin kiinnostuksenkohteiden kategorisoitua näkymistä sävelkielessä. Keskeisiksi yhteisiksi teemoiksi nousevat monitulkintaisuus, ennustettavuus sekä teoskokonaisuuksien rakenteelliset yhtäläisyydet ja lainalaisuudet. Sävellysten nimet on kirjoitettu alkuperäiskielellä. Unkarinkieliset nimet on ensimmäistä

kertaa esiintyessään suomennettu hakasulkeisiin. Tutkielman liitteeksi olen lisännyt arkistotietojen pohjalta koostamani luettelon Ligetin pianosävellyksistä (PSS 2016). Se piirtää kokonaiskuvan pianosävellysten ajoittumisesta kahdeksalle vuosikymmenelle.

2. LIGETIN TUOTANNON KOLME KAUTTA

Tässä luvussa luodaan suppea katsaus György Ligetin elämänvaiheisiin. Teokset on mahdollista ryhmitellä kolmelle kaudelle, joista ensimmäiseen ja viimeiseen tässä tutkimuksessa analysoitavat pianosävellykset kuuluvat. Michael Searby (2010, 172) on todennut, että Ligetin sävellystyylin kaksi merkittävää käännekohtaa olivat siirtyminen länteen vuonna 1956 sekä tyylillinen kriisi oopperan *Le Grand Macabre* jälkeen 1978.

Muutto länteen avasi Ligetille uudenlaisen maailman ja laajensi vaikutteiden kirjoa: säveltäjä tutustui muun muassa elektronimusiikkiin ja Euroopan ulkopuolisiin musiikkikulttuureihin. Myöhäistuotannon teoksista, tarkemmin sanoen kahdesta pianoetymidiasta, poimitut tunnuspiirteet nousevat tämän tutkimuksen vertailuanalyysin keskeisiksi työvälineiksi.

2.1 Nuoruusvuodet Unkarissa

Ligetin oppivuodet Clujin (Klausenburgin) konservatoriossa Ferenc Farkasin johdolla ajoittuivat vuosiin 1941–1943, minkä jälkeen hän opiskeli Budapestin musiikkiakatemiassa vuosina 1945–1949 Sándor Veressin, Pál Járdanyin, Ferenc Farkasin ja Lajos Bárdosin johdolla. Tämän jälkeen Ligeti työskenteli itse opettajana Budapestin musiikkiakatemiassa aina Unkarin kansannousuun asti. Hän pakeni Wienin kautta länteen vuonna 1956.

Ligetin opiskeluaikana syntyneitä sävellyksiä leimaavat kansanmusiikkivaikutteet, mikä näkyy jo useiden teosten nimissä: *Régi magyar társas táncok* [Vanhoja unkarilaisia tansseja] (1949), *Három lakodalmi tánc* (Népdal-feldolgozások) [Kolme häätanssia, kansanlaulusovituksia] (1950) tai *Concert Românesc* [Romanialainen konsertto] (1951). Ligeti jopa vietti Bukarestin folklore-instituutissa lyhyen ajanjakson vuonna 1949 ja kirjoitti muistiin kansanmusiikkia (Searby 2010, 1). Taiteellinen ilmapiiri Unkarissa oli 1940-luvun alussa verrattain vapaa, joskin kulttuuri oli eristynyt eurooppalaisista virtauksista. 1950-luvulla poliittinen kontrolli hillitsi uusien ilmaisukeinojen kokeilua sekä vieraiden vaikutteiden käyttöä sävellyksissä. Ligetin teokset oli pääosin kirjoitettu opinnäytetarkoituksiin, millä Steinitz (2003, 48) selittää niiden lievän persoonattomuuden, vaikka joissakin oma ääni hieman jo kuuluu.

2.2 Muutto länteen 1956

Ratkaiseva muutos Ligetille oli saapuminen Itävallan kautta Saksaan vuonna 1956. Ligeti oli Unkarissa seurannut radiolähetysten kautta joitakin uusia eurooppalaisia virtauksia ja vaikuttanut muun muassa Kölnin studioilla tuotetusta elektronimusiikista.

Ligeti ystävystyi Kölnissä Karlheinz Stockhausenin ja Gottfried Michael Königin kanssa, joilta hän sai myös ohjausta studiotyöskentelyssä. Studioilla Ligeti kirjoitti muun muassa kielen syntaksia jäljittelevän elektronisen sävellyksen *Artikulation* (1958). Orkesterille sävelletyt teokset sisälsivät runsaasti klustereita sekä mikropolyfoniaa. Perinteinen melodia-, harmonia- ja rytmiäjättelu väistyi taka-alalle. (Järvi 2011a.)

Ligeti vei kromatiikan käytön keskikauden mikropolyfonisissa kokeiluissaan äärimmilleen, esimerkiksi teoksissaan *Atmosphères* (1961) ja *Apparations* (1958–1959). Sitten hän ei kokenut enää mielenkiintoa jatkaa siihen suuntaan, vaan hän halusi aina löytää jotain uutta. (Varnai 1983, 31.)

Unkarin-vuosien sävellyksissä Bartókin tyyli vaikutteet olivat olleet kiistattomat. Silti jo 1950-luvun alussa Ligetillä oli kaikesta kunnioituksestaan huolimatta polttava tarve tehdä pesäeroa maanmiehensä tuotantoon ja unohtaa esimerkiksi Bartókin käyttämät perinteiset valmiit muotoratkaisut. Ligeti kuvasi musiikkiaan soljuvaksi virraksi ilman selkeää tahtimetrikkaa. Hän oli myös luopunut melodian käsittelystä muotoa luovana tekijänä. Pyrkimyksenä oli epäsäännöllisyyden ja suorastaan luonnottomuuden tavoittelu. (Varnai 1983, 13–14.)

2.3 Jatkuva uudistumista: 1980-luvun uudet suunnat

Keskikauden tuotannossaan Ligeti oli pyrkinyt suorastaan välttämään iskujen ja rytmien aistittavuutta, mutta hän alkoi 1980-luvulla jälleen etsiä uusia rytmisiä ratkaisuja. Hän koki luovan työskentelyn kannalta paremmaksi muuttaa suuntaa. Viimeisimmissä teoksissaan säveltäjä palasi jälleen lähemmäksi Bartókia. Rytmismi nousi etualalle hänen sävelkielessään. Ligetiä johti kiinnostus epäsymmetrisiin rytmeihin, joita Bartók kutsui bulgarialaisiksi rytmeiksi. Näitä ”ontuvia” rytmejä löytyy koko Balkanin alueen kansanmusiikista sekä esimerkiksi sambasta ja rumbasta. Kun melodiat, harmoniat, rytmit ja muotorakenteet oli ikään kuin hajotettu 1960-luvun tuotannossa, nämä

parametrit liitettiin nyt yhteen uudella tavalla. Uuden harmonisen vastineen toivat tonaaliset ja modaaliset elementit.

Bartók-sävytteisyydestä huolimatta sävelkieli oli kuitenkin täynnä uudenlaisia ideoita. Ligeti kertoi olevansa avoimesti kiinnostunut kaikesta uudesta, jopa seuranneensa populaari- ja viihdekulttuurin ilmiöitä. (von Saalfeld 1993.) Musiikissa oli enemmän toistoa kuin aiemmin, vaikkakin musiikin eteneminen oli yhä edelleen ennustamatonta. Ligetin uusiksi kiinnostuksen kohteiksi nousivat myös Saharan eteläpuolisen Afrikan, Latinalaisen Amerikan ja Karibian polyrytmiset kansanmusiikit sekä fraktaaligeometria. (Mm. Steinitz 2003, 269–272 ja Ligeti 1990b.)

Ligetin myöhäistuotannolle oli siis tyypillistä inspiraation ammentaminen vieraista musiikkikulttuureista, menneisyyden musiikkityyleistä, uteliaisuus tiedettä ja taidetta kohtaan. Termin ”eksperimentointi” ohella myös termi ”kompleksisuus” esiintyi usein hänen puheessaan, kuten hänen vuoden 1990 esitelmässään Helsingissä. Ligeti useaan kertaan mainitsi myös pääasiallisen kiinnostuksensa olevan polyrytmisessä ja polymetrissä. Hän tiivisti esitelmänsä lopuksi, että hänen musiikkinsa on jatkoa mensuraalinotaation ideoista, 1800-luvun hemiolatraditiosta sekä afrikkalaisesta traditiosta. (Ligeti 1990b.)

Ligeti vastasi postmodernin ajan haasteeseen luomalla tutuista elementeistä uudenlaista musiikkia. Tutut harmoniset elementit modernissa sävelkielessä leikittelivät kuulijan ennakko-odotuksilla. ”Kypsän säveltäjä-Ligetin” pianotuotanto, johon esimerkiksi piano-etydikokoelmat (1985–2001) lukeutuvat, edustaa hyvin hänen moninaista ajatusmaailmaansa.

2.4 Myöhäistuotannon tunnusmerkkejä pianomusiikissa

Tunnusomaista Ligetille oli hänen kiinnostuksensa laaja-alaisuus. Olen käsitellyt aihetta myös aiemmassa tutkimuksessani (Järvi 2011a, 11–21). Esittelen tässä keskeisimmät piirteet, jotka nousevat tutkielman vertailutyökaluksi. Inspiraationlähteisiin kuuluivat muun muassa matemaattiset kuviot, kuten fraktaalit, ja mekanismit, jotka eivät toimi kunnolla sekä polymetrisyys ja polytempoisuus. Lisäksi häntä kiinnostivat illuusiot niin visuaalisessa kuin soivassa muodossa. Huumoria kätkeytyy esimerkiksi sävellysten nimivalintojen sanaleikkeihin.

Mahdollisuus tutustua Euroopan ulkopuolisen kansanmusiikin rytmikkaan toi Ligetille uusia ideoita monikerroksiseen rytminkäyttöön. Lisäksi oivallus tahtiviivojen moninaisista käyttötavoista muutti entisestään musiikillista ajattelua kohti virtaavaa jatkumoa. Esimerkiksi Guillaume de Machaut tai Philippe de Vitry eivät 1300-luvulla mieltäneet musiikkiaan tahdeittain. Machautin isorytmisissä moteteissa musiikki on jatkuvaa virtaa, jossa kertautuvat *color* ja *talea*. Termillä *color* viitataan toistuvaan intervallikaavaan ja *taleaksi* puolestaan kutsutaan kertautuvaa rytmikaavaa.

Ligeti kuvasi 1960-luvun ajatuksiaan tahtimetriikasta seuraavasti: ”Halusin irtaantua kaikista valmiista kaavoista, joihin Bartók suhtautui vakavuudella [...]. Lisäksi halusin ylipäänsä päästä eroon tavasta nähdä musiikki tahteina. [...] Musiikkini on gregoriaanisen melodian tavoin jatkuvaa virtaa, jota tahdit eivät katkaise. Sitä ei voi analysoida Riemannin oppien mukaan.” (Várnai 1983, 60.)

Ligetille oli vielä 1960-luvulla vieras ajatus, että hän voisi kirjoittaa nuotteja merkitsemättä tahteja ja tahtiviivoja. Hän kylläkin kuuli mielessään musiikkia, jota ei sillä hetkellä kyennyt nuotintamaan. (Várnai 1983, 60.) 1960-luvun alussa hän kokeili aikanaatiota esimerkiksi urkuteoksessaan *Volumina* sekä kuoroteoksissaan *Aventures* ja *Nouvelles Aventures*.

Kuten Ligetin toisessa jousikvartetossa⁵ (1968) tahtiviivat ovat vain auttamassa, selkeyttämässä ja helpottamassa jousisoittajien yhteissoittoa, samoin pianoetydeissä, esimerkiksi nro 8 *Fém*, nro 2 *Cordes à vide* sekä nro 10 *Der Zauberlehrling*, tahtiviivojen ainoa tehtävä on helpottaa nuotinlukua ja käsien välistä synkronointia. Pianoetydissä nro 1 *Désordre* puolestaan tahtiviivat ovat nuottikuvassa kummallakin kädellä eri kohdissa, ja notaatio tukee tahdinomaisten metrinen struktuurien rajoja.

Ligeti suhtautui uteliaana uudenlaisiin kirjoitustapoihin, kuten esimerkiksi graafisiin notaatioihin. Hän silti pyrki kirjoittamaan jokaiselle soittimelle idiomaattisesti. Viime vuosisatojen soittimille, kuten pianolle, hän yhä katsoi parhaaksi kirjoittaa tahtiviivoja

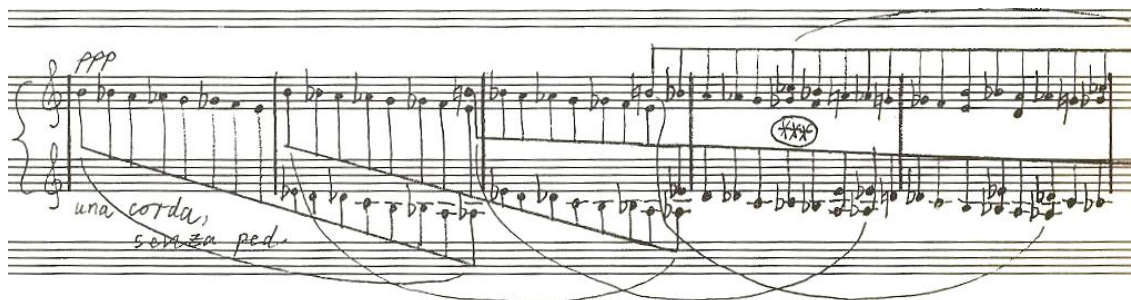
⁵ Vuonna 1978 Ligeti mainitsi haastattelussa Peter Varnaille, että toinen jousikvartetto (1968) edusti jonkinlaista yhteenvetoa hänen sävellystyylistään ja että siinä olivat läsnä kaikki edeltävät sävellystekniikat. (Várnai 1983, 13–14.)

käyttäen ja noudattaen 300 vuotta vanhaa nuotinkirjoitustapaa, mikä tukee pianon valkoisten ja mustien koskettimien järjestymistä. Entuudestaan tuttu notaatiotapa myös säästää instrumentalistin aikaa nuotinlukuvaiheessa. (Ligeti 1990b.)

Kiinnostus mekanismeihin ei pelkästään liittynyt toistoprosesseihin. Kaaoksen ja järjestyksen vuoropuhelu, kuten ensimmäisessä pianoetydissä *Désordre*, yhdisti niin matemaattiset ajattelutavat, toistoprosessit kuin hiljalleen rikkoutuvan konemekanismin. Ligeti oli äärimmäisen innostunut Conlon Nancarrowin rullapianomusiikista (*Studies for player piano*). Soitin kykeni yli-inhimillisiin suorituksiin, kuten monen itsenäisen tempo- ja rytmikerroksen samanaikaiseen hallintaan. (Ligeti 1990b.) Joissakin pianoetydeissä Ligeti suorastaan tavoitteli mahdottomia, ja esimerkiksi etydi nro 14 (*Coloana fără sfârșit*) on jopa tarkoitettu rullapianolla esitettäväksi.

Pianoetydien monitulkintaisessa metriikassa voi nähdä samankaltaisuutta hollantilaistaiteilija Maurits Cornelius Escherin (1898–1972) ”silmaa huijaavien” taideteosten kanssa. Kuvallisten illusioiden musiikillisena vastineena voi pitää Ligetin ”illusorista rytmiä”, jolloin soittajan fyysinen soittotuntuma saattaa erota kuulokuvasta. Jo vuoden 1968 cembaloteoksessa *Continuum* nopeiden sävelkuvioiden toiston myötä ylimmät toistuvat äänet muodostavat oman rytmis-melodisen linjansa, jolloin syntyy vaikutelma useista tempokerroksista. Vasta myöhemmin Ligeti oivalsi samanlaisen illuusion esiintyvän myös afrikkalaisissa musiikkikulttuureissa (Ligeti 1990b). Pianoetydissä nro 10 *Der Zauberlehrling* pianisti rummuttaa kahdeksas-osanuotteja, mutta säveltasoalinta sekä aksentit antavat mahdollisuuden kuulla kudoksessa vaihtelevia tahtilajeja sekä nostavat kudoksen pinnalle uuden, hitaista aika-arvoista muodostuvan melodialinjan.

Etydissä nro 9 *Vertige* (esimerkki 2.1) luodaan puolestaan illuusio ainaisesti alaspäin jatkuvasta virrasta, vaikkakin musiikkikudos pysyy samojen oktaavialojen alueella.



Esimerkki 2.1. Ligetin etydin nro 9 *Vertigo* jatkuvaan alaspäin soljuvaa mutta paikallaanpysyvää virtaa.

Ligeti oli myös kiinnostunut tietokonetutkija-ohjelmoija Roger Shepardin Stanfordissa tietokoneella kehittämästä päättymättömän asteikon illuusiosta. Asteikko kuulostaa aina vain jatkuvan ylöspäin tai alaspäin. Kuuloharha syntyy, kun kymmenet oktaavin välein erotetut siniäänät soivat siten, että aivojen on vaikea erottaa yhtä soivaa taajuutta pääsäveleksi. Keskimmäiset korkeudet soivat voimakkaimpina. Äänien sävelluokkamaisuus korostuu, kun taas sävelkorkeus on epämääräinen. Säveliä soitetaan peräkkäin joko nostaen tai laskien niiden sävelkorkeutta samalla, kun keskinäistä äänenvoimakkuutta muutetaan. Intervallit ja sävelkulut kuullaan nousevina tai laskevin sen mukaan, kumpaan suuntaan matka sävelten välillä on lyhyempi (Kuusi 1990, 85). Ircamin studioilla työskennellyt säveltäjä Jean-Claude Risset niin ikään käytti teoksissaan samaa illuusiota. Hän tutustutti 1970-luvulla Ligetin tähän ilmiöön. (Steinitz 2003, 302 ja Risset 2006.)

Kuuloharhaksi voi tulkita myös joidenkin sävellysten lopussa esiintyvän *perdendosi – quasi niente* -kehotuksen. Sävelkudos jatkaa etenemistään omaan suuntaansa samanaikaisesti hidastuen ja hiljentyen äänettömyyteen ja äärettömyyteen. Pianoetydin nro 5 *Arc-en-ciel* lopussa (esimerkki 2.2) molemmat kädet jatkavat asteittaista ylöspäistä etenemistä aina pianon diskanttikoskettimiston päättymiseen asti. Esittäjä ei toivottavasti viimeisen taukotahdin aikana elekielellään katkaise musiikin jatkumoa vielä viimeiseen soivaan ääneen, vaan tukee diminuendon ja jopa sävelkulun illusorista jatkumista vielä pykälän eteenpäin. Myös *Musica ricercata* toisen osan lopussa (viidennen luvun esimerkki 5.9) oikea käsi jatkaa hiipuvan ja harvenevan G-sävelen toistoa kohti ääretöntä.



Esimerkki 2.2. Pianoetydin nro 5 *Arc-en-ciel* lopetus: nouseva tekstuuri häipyä hiljaisuuteen pianon yläkoskettimien päättyessä.

Myöhäistuotannon tunnusmerkkeihin ja säveltäjän työtapoihin palataan seuraavissa luvuissa, ja niitä tarkennetaan suhteessa etydeihin *Cordes à vide* ja *Fém*.

3. PIANOETYDIKOKOELMA

Ligetin myöhäistuotantoa edustavat pianoetydit jakaantuvat kolmeen kokoelmaan. Niissä on tunnistettavissa edellisessä luvussa kuvattuja myöhäistuotannon tyylipiirteitä. Seuraavaksi esitellään lyhyesti etydejä ja niiden taustaa. Kvintti-intervalleilla leikittelevät etydit *Cordes à vide* (1985) ja *Fém* (1989) nostetaan tässä luvussa tarkempaan tarkasteluun. Näissä kahdessa, luonteeltaan vastakkaisessa, pianoetydissä ilmeneviä sävelkielen tyylipiirteitä ja sävellysprosessia kuvaavia havaintoja käytetään analyttisenä vertailutyökaluna tutkielman myöhemmissä vaiheissa.

3.1 ”Polyrytmiset etydit” konserttietydikaanonissa

Kaiken kaikkiaan Ligeti julkaisi yhteensä kahdeksantoista pianoetydiä vuosina 1985–2001. Vuonna 1994 valmistui myös rauhallinen ja dramaattinen György Kurtagille omistettu *L’arrache-cœur*⁶, joka sai aluksi etydinumeron 11. Ligeti kuitenkin hylkäsi sävellyksen ennen toisen kokoelman (etydit nro 7–14) kokonaispainosta.

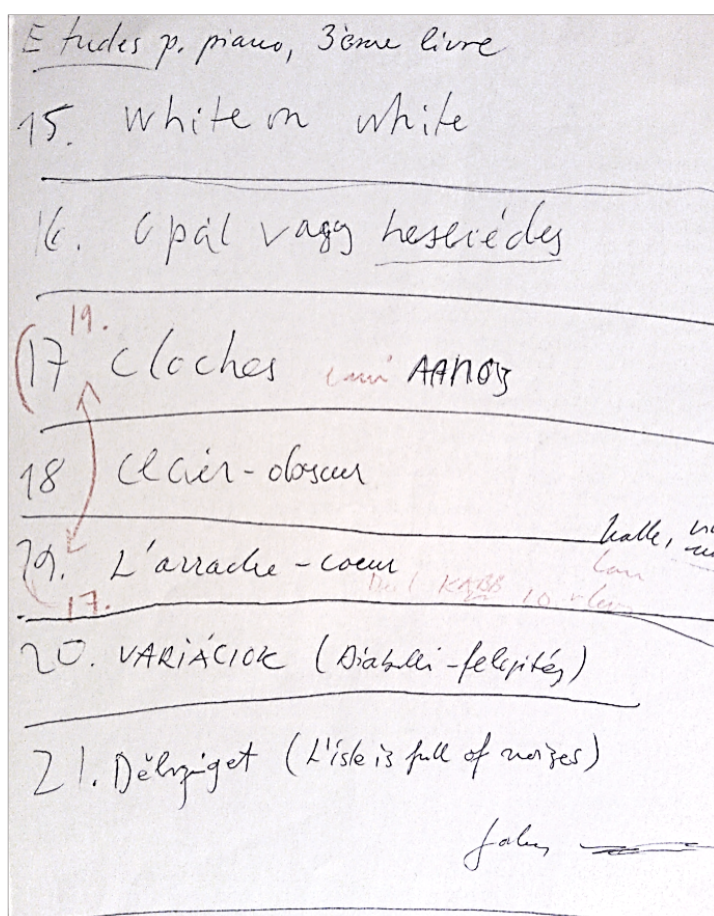
Ligetin suunnitelmissa oli vielä vuonna 1990 Debussyn hengessä kirjoittaa kaksitoista etydiä, jotka jakaantuisivat kuuden etydin kokoelmiin. (Ligeti 1990b.) Tällöin kahdenneksitoista etydiksi olisi tullut laajamuotoinen sävellys, joka olisi painoarvoltaan kuudennen *Automne à Varsovie* -etydin kaltainen ja jonka otsikko olisi viitannut paratiisiin. (Ligeti 1990b.) Lopullisten kokoelmien välillä on havaittavissa yhtäläisyyksiä. Kahden ensimmäisen kirjan etydit ovat ryhmiteltävissä ja rinnastettavissa pareiksi (taulukko 3.1). Kolmastoista etydi *L’escalier du diable* oli alun perin numero 12, mikä saattaa selittää sen laajamuotoisuuden.⁷ (Ullén 2008.)

⁶ Tämän tummasävyisen hylätyn etydin soitin Helsingin György Ligeti -symposiumissa 2017 arkistomuistiinpanojeni pohjalta (PSS). Kyseisen sävellyksen esittäminen tavallisessa konsertissa, ainakaan tuona vuonna, ei olisi ollut arkiston sääntöjen mukaan sallittua. Sävellykseen voi tutustua myös pianisti Fredrik Ullénin (1996) äänitteellä.

⁷ Etydi 14a oli puolestaan numero 13a. Vielä Francis Bowderyn Jurgen Hockerille lähettämässä, Bösendorferin rakentamaa player pianoa varten rei’itetystä pianorullapaperissa lukee numero 13a (PSS).

	I	II
Bimodaalisuus:	<i>I Désordre</i>	<i>VII Galamb Borong</i>
Kvintti-intervallit:	<i>II Cordes à vide</i>	<i>VIII Fém</i>
Kromaattisuus:	<i>III Touches bloquées</i>	<i>IX Vertige</i>
Scherzomaisuus:	<i>IV Fanfares</i>	<i>X Der Zauberlehrling</i>
Rauhallinen tempo:	<i>V Arc-en-ciel</i>	<i>XI En suspens</i>
Laajamuotoisuus:	<i>VI Automne à Varsovie</i>	<i>XIII L'escalier du diable</i>

Taulukko 3.1. Yhdistävät attribootit ja kokoelmien I ja II etydit rinnasteisina pareina.



Kuva 3.1. Ligetin luonnoslappusessa näkyy suunnitelmia kolmannen etydikirjan (3ème livre) sävellysten nimistä ja järjestyksestä. Valmistuneiden etydien määrä jäi lopulta kahdeksaantoista. Elisa Järven käsin jäljentämä. (PSS.)

Mittavimmillaan Ligetin suunnitelma käsitti yli kaksikymmentä pianoetydiä, kuten kuvassa 3.1 näkyvästä kolmannen kokoelman järjestystä koskevasta otsikkohahmotelmasta voi päätellä. Ligetin luonnoksista käy ilmi, että etydién järjestys ja otsikointi ovat sävellystyön aikana vaihdelleet ja että nimiä on harkittu pitkään. Ideoita on ollut hautumassa lukemattomiin sävellyksiin. Luonnoksissa esiintyneistä nimiehdotuksista esimerkiksi *Metamorphose*, *Clair-obscur*, *Détraquement* ja *Le Caméléon* ovat jääneet toteutumatta. Monikielisen otsikoinnin taakse kätkeytyy usein sanaleikkejä. Pianoetydin nro 7 nimen *Galamb Borong* äänneasu assosioitui säveltäjän mielessä gamelan-musiikkiin, eikä sanojen merkityksellä ole yhteyttä etydin sisältöön. Unkariksi *galamb* tarkoittaa kyyhkystä ja *borong* synkkää. Kvinttejä rummuttava pianoetydi nro 8 *Fém* puolestaan voi viitata unkariksi niin metalliin kuin epäsuorasti valoisuuteen (*fény*). Nimen voi myös tulkita olevan yhteydessä jopa metallimusiikin kvinttisointuun tai Ligetin taitaman ruotsin kielen lukusanan *fem* (viisi) kautta kvinttiintervalliin. Etydi *Fém* sekä toinen pianoetydi *Cordes à vide* (vapaat kielet) oli aluksi molemmat otsikoitu *Quintes* niissä vallitsevan kvintti-intervallin mukaan (PSS).

Pianomusiikin säveltäjistä esikuvikseen Ligeti mielsi Chopinin, Schumannin, Lisztin, Scarlattiin ja Rahmaninovin. Ravelin ja Debussyn musiikin harmonioilla ja sointimaailmoilla on ollut vahva vaikutus pianoetydeihin. Kuuden ensimmäisen etydin ranskankieliset nimet ovat kunnianosoitus Lisztin ja Debussyn etydiotsikoinnille. (Ligeti 1990b.)

Ligetin tarkoituksena oli nojata pianomusiikin traditioon ja samalla esitellä ”a certain kind of musical thinking which is not the traditional piano thinking.” (Ligeti 1990b.) Ensimmäisten etydién kirjoittamisen aikaan Ligeti kutsui niitä nimellä ”polyrytmiset etydit” (*Polyrythmische Etüden*)⁸. ”Epäperinteisellä pianistisella ajattelulla” hän mitä ilmeisimmin tarkoitti juuri metrisen kompleksisuuden vallitsevuutta. Pianistisesti vaativinta etydeissä ovatkin mielensisäiset haasteet: usean tempo-, metri- tai rytmikerroksen samanaikainen toteuttaminen. Hän jopa totesi: ”Pidän vaarasta – niinpä

⁸ Ensimmäisen etydikokoelman faksimile-painoksen kantta koristaa värikäs valokuva Ligetin ensimmäisen etydin luonnoksesta. Kuvan ylälaudassa erottuu tikkukirjaimin teksti: ”ÉTUDE POLYRYTHMIQUE 1: <<PULSATION>> ?” (Ligeti 1986.)

halusin edetä mahdollisuuksien äärirajoille asti.”⁹ (Ligeti 1990b.)

Etydit ovat sormitekniikaltaan perinteisiä, lukuun ottamatta kolmatta etydiä *Touches bloquées*, jossa vasemmalla kädellä pidetään mykkänä pohjassa muutamaa kosketinta¹⁰. Ligetin etydeissä, etenkin ensimmäisessä kokoelmassa (1985) on paljon samoja temaattisia aineksia kuin seuraavien vuosien aikana syntyneessä *Konsertossa pianolle ja orkesterille* (1985–1988)¹¹. Etydit sekä kehittävät pianisteja uusimman piano-kirjallisuuden haasteisiin että ovat mukaansa tempaavaa konserttimusiikkia. Etydejä voi epäilyksettä pitää merkittävimpänä 1900-luvun jälkipuolen konserttietydikokoelmana.

Seuraavaksi tarkastellaan yksityiskohtaisemmin etydejä nro 2 *Cordes à vide* sekä nro 8 *Fém*, joita yhdistää kvintti-intervallin vallitsevuus. *Fém*in analyttisistä piirteistä olen kirjoittanut aiemmin tohtorintyössäni (Järvi 2011a).

3.2 Pianoetydit nro 2 *Cordes à vide* (1985) ja nro 8 *Fém* (1989)

Pianoetydit *Cordes à vide* ja *Fém* voi mieltää sisaretydeiksi, koska molempia hallitsee kvintti-intervalli. Kummankin sävellyksen työnimi on ollut intervalliin viittaava ”*Quintes*”. *Cordes à vide* on luonteeltaan romanttinen ja aaltoileva, ja neljä vuotta myöhemmin syntynyt *Fém* puolestaan perkussiivinen ja rytmikäs etydi.

Kumpikin etydi tutkiskelee kvinttejä omalla tavallaan – toisessa kvintit esiintyvät lineaarisesti – toisessa vertikaalisti. Sävellysten alussa vallitsee tauoton kahdeksasosaliike. *Cordes à vide* (1985) alkaa jousisoitinten vapaita kieliä jäljittelevällä melodian omaisella linjalla ja rakentuu syntyneiden harmonioiden kehittelylle. Etydin nimi tarkoittaa ranskaksi juuri vapaita kieliä. Esimerkiksi tutkijat Floros (1996) ja Schütz (1997) kirjoittavat etydistä vielä sen ensimmäisellä nimellä *Cordes vides*, joka esiintyy sävellyksen ensimmäisessä julkaisussa, faksimile-painoksessa. Steinitz (2003) sen sijaan

⁹ György Ligeti pohjusti pianoetydiensä konserttiesitystä Helsingin Valkoisessa salissa helmikuussa 1990. Konsertissa kuultiin kahdeksan ensimmäistä etydiä pianisti Louise Sibourdin tulkitsemina. (Ligeti 1990b.)

¹⁰ Ligeti käytti samaa soittotekniikkaa myös vuonna 1976 säveltämänsä pianoduoteoksen toisessa osassa *Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)*.

¹¹ Pianisti Volker Banfieldin (2008) mukaan etydit toimivat eräänlaisena lämmittelynä säveltäjälle konserttosävellyksen edellä.

näyttää käyttäneen lähteenään etydikokoelman myöhempää koneella ladottua painosta, jossa nimi on jo muutettu idiomaattisemmaksi (*Cordes à vide*). Käsittääkseni kyseessä on Ligetin itsensä tekemä korjaus, mikä käy ilmi hänen hallussaan olleeseen faksimile-editioon tehdystä merkinnästä (PSS). Etydin pianosäveltäjäesikuvista voi tunnistaa Chopinin ja Debussyn. Sävellys keinahtelee ja soljuu levollisin aaltoliikkein, jota rubato elävöittää. Alun rauhallisista kahdeksasosanuottiarvoista musiikkikudos tihenee loppua kohden. Samalla aaltoliike muotoutuu yhä laajemmiksi kaarroksiksi.

Harmonioita voi kuulostella ja tarkastella sekä horisontaalisti että vertikaalisti. Alkupuolella yleissoinnin kvinttimäisyys syntyy peräkkäisten sävelten välillä vallitsevasta kvintti-intervallista, joka jää kaikumaan hetkeksi pedaaliin loihdten hieman impressionistisen vaikutelman. Sävellyksen alku on kuulokuvaltaan ja yleissoinniltaan avoin. Käsien osuuksien väliset intervallit eivät ole kovin kirpeän dissonoivia, ja satunnaisten sekunti-intervallienkin terävyys laimenee rekisterien etäisyyden myötä. Kvintin ohella suositaan laajoja intervaleja ja kromaattisuus on piilotettu vasemman käden harvakseen nousevalle aksenttiäänten muodostamalle kululle. Keskiosassa kromaattiset linjat hieman tiivistyvät, ja sahaava kvinttiliike nousee ylöspäin kromaattisin askelin.

Sävellyksen tonaliteetti ikään kuin pyörii a-sävelen vetovoiman piirissä. Aloittava kaksiviivainen a toistuu alkutahdeissa aksentoituna, ja sävelluokka a esiintyy myös jaksollisissa rajakohdissa. Sävellyksen lopussa jäädään kieppumaan matalalle, vuorosäveliselle a–e-kvintille. Lopulta liike pysähtyy, ja sävellyksen coda häipyä pianon matalimman a-sävelen kautta olemattomiin. Kaiken kaikkiaan kvinttisyys ja hiljaiset dynamiikat luovat soinnin, joka tuo mieleen Ligetin pianosäveltäjäesikuviin kuuluneen Debussyn sävelkielen.

Kahdeksannen pianoetydin *Fém* kuuloasua dominoi puolestaan tasatempoinen kahdeksasosasykkeinen kvinttirummutus ja sen tuottamat yläsävelet. Etydiä hallitsevat kertautuvat rytmikaavat, *taleat*. Näiden kahden erimittaisen *talean* kertautuminen ja vaiheistus luo sävellykseen hallitsevan rytmisen järjestelmän. Teos etenee yhtäältä katkeamattomana jatkumona, toisaalta tietyt siirtymä- ja rajakohdat voivat nousta esille jo ensimmäisellä kuuntelukerralla. Etydin voi ajatella kaaoksen ja järjestyksen välisenä rajankäyntinä, jolloin suuressa mittakaavassa tapahtumat jaksottuvat muotoon *järjestys* –

kaaos – selkiytyminen. Esimerkiksi Ligetin ensimmäinen etydi *Désordre* noudattaa samaa kaavaa. *Fémisä* tämä rakenne tulee ilmi myös tarkasteltaessa erikseen harmoniaa, rytmiä ja dynamiikkaa. (Järvi 2011a.)

Musiikin luonnetta Ligeti on esitysohjeessa kuvannut ”metallisen kovaksi”. Esittäjän tulee omilla aksenttivalinnoillaan tehdä rytmisesti mekaanisesta kudoksesta mahdollisimman keinuva ‘*mit swing*’. Sävellyksen analyysi osoitti tässä etydissä olevan läsnä hyvin monet Ligetin myöhäistuotannon tunnuselementit: etydistä kuoriutui systeemi, joka samanaikaisesti oli monikerroksinen, symmetrinen, kehärakenteinen ja illusorinen (Järvi 2011a).

Itselleni *Fémin* mekaanisuus ja rytmikuvioiden muuntuvuus tuo mieleen kaleidoskoopin. *Cordes à vide* puolestaan voisi olla näkymää vääristävä suurennuslasi, eräänlainen mirageskooppi, joka vuoroin lähenee ja loittonee kohteesta, venyttäen, kutistaen ja sirpaloiden näkymää.

3.3 *Cordes à vide* ja *Fém* myöhäistuotannon edustajina

Mitkä Ligetin myöhäistuotannon teoksille tyypilliset piirteet löytyvät etydeistä *Cordes à vide* ja *Fém*? Mitä voimme päätellä etydien sävellysprosessien tavoitteista? Nyt esitellään näistä kahdesta etydistä löytyvät kymmenen sävelkielen tunnuspiirrettä, joista vertailuanalyysissä (luku 5) käytetään selvyuden vuoksi indeksejä #1 – #10. Kyseisten piirteiden taustaa ja juuria etsitään seuraavissa luvuissa (luvut 4 ja 5) Ligetin varhais-pianotuotannosta.

Pace (2012, 178–180) totesi Ligetin tuotantoa käsittelevässä artikkelissaan seuraavien teemojen toistuvan: a) poikkikulttuurisuus (ulkoeurooppalaisvaikutteet) b) uusromanttisuus (säveltäjäesikuvat) c) amerikkalaisvaikutteet (minimalismi- ja jazzvaikutteet) d) postmodernismi (mm. vanhojen tyylien rinnastus modernismiin) e) tiedemiesmäisyys (kiinnostus mm. fraktaalisiin) f) melankoliset lamento-elementit. Näitä elementtejä toin itsekin esille (Järvi 2011a, 11–19) aiemmassa tutkimuksessani. Mainittujen ominaisuuksien lisäksi Ligetin (mm. 1990b) itsensä tavoittelema ”musiikin monikerroksisuus” ja ”katkeamaton virta” antavat vielä aiheita kiinnittää huomiota tahtiviivattomaan ajattelutapaan. Tämän tutkielman teosanalyysissä osoitetaan alaluvuissa 3.3.1 – 3.3.10

tarkasteltavien, osittain toistensa kanssa lomittuvien piirteiden esiintyminen esimerkkietydeissä *Cordes à vide* ja *Fém*.

Piirteiden otsikot ovat musiikinteoreettisia termejä sekä vertauskuvallisia ilmaisuja, jotka ilmentävät niitä myöhäistuotannolle leimallisia piirteitä ja ilmiöitä, jotka löytyivät Ligetin etydeistä nro 2 ja nro 8. Nämä piirteet on otsikoitu:

- #1 Monikerroksisuus
- #2 Tahtimetriikan puuttuminen, ametrisyys
- #3 Pohjasyke, kahdeksasosapulssi
- #4 Illusorisuus, monitulkintaisuus
- #5 Toisteisuus, mekaanisuus
- #6 *Ars nova* ja *ars subtilior* -vaikutteet
- #7 Ulkoeurooppalaisvaikutteet
- #8 Ennustettavuus vs. yllätyksellisyys
- #9 Rubato, Chopin-vaikutteet
- #10 Lainalaisuudet, rajoitukset, yhtenäisyys

3.3.1 Tyylipiirre #1: Monikerroksisuus

Etydeissä *Cordes à vide* ja *Fém* käsien osuudet etenevät itsenäisinä polyfonisina kerroksina: kummassakaan etydissä kummankaan käden osuus ei ole säestävässä tai alisteisessa asemassa. Etydissä *Cordes à vide* kerrosten määrä vaihtelee, sillä toisinaan aksentoidut ja pidemmillä aika-arvoilla nuotinnetut yksittäiset sävelet muodostavat oman linjansa, illusorisen rytmin. (Esimerkki 3.1.)

Andantino rubato, molto tenero, ♩ = 96
dolce espr., sempre legatiss.

(with much pedal)
(con ped.)

Copyright © Schott-Music Mainz

Esimerkki 3.1. Pianoetydin *Cordes à vide* alkutahdit soljuvat kahdeksasosasykkeessä. Kaaritukset ja aksentit tuovat metristä vaihtelua kudokseen sekä muodostavat hitaasti eteneviä polyfonisia linjoja. Rekisterillisesti aksenttilinjat risteävät kolmannessa ja neljännessä tahdissa.

Aksentoidut äänet lisäävät kahdeksasosasykkeeseen omat linjansa sävellyksen alussa. Yhtäältä oikean ja vasemman käden aksentit muodostavat erilliset kaksi linjaa. Toisaalta taas linjat menevät rekisterillisesti ristiin ja ikään kuin sulautuvat samaksi linjaksi, esimerkiksi neljännessä tahdissa $c^1 \rightarrow cis^2 \rightarrow dis^2$, ja näin oikean ja vasemman käden osuuksien erillisyys hämärtyy.

Polytempoisuuden vaikutelma *Cordes à videssa* syntyy erkaannuttamalla käsien osuudet eri tempoissa ja eri aika-arvoilla eteneviksi kerroksiksi. Tämä nuotinnetaan tiheämmillä aika-arvoilla ja kaarituksilla. Kahdeksasosasykkeen metrisiä painotuksia ja kaarituksia vaihdellaan jo A-jaksossa (tahdit 1 – 11½) kummankin käden osuuksissa.

Alun tempo on melko rauhallinen, joten kuuliija voi seurata melodianomaisina polyfonisina linjoina kummankin käden osuuksia erikseen. Melodisuutta tukevat myös crescendo–diminuendo-kiilat¹². Toisaalta aksentoidut äänet muodostavat vielä kolmannen ja neljännen kerroksen, eli kaksi hitaasti etenevää linjaa: oikealla kädellä $a^2-b^2-a^2-cis^3-c^1-dis^2-e^3-[\dots]$ ja vasemmalla kädellä asteittaisesti nouseva linja $(a)-b^1-h^1-c^2-cis^2-dis^2-d^2-e^2-fis^2-[\dots]$. Kyseessä on Ligetin kutsuma ”illusorinen rytmi”, ensisijaisesti ulkopuolisen kuulijan havaitsema ilmiö, joka usein eroaa soittajan kokemasta soittotuntumasta.

Keskimmäisessä B-jaksossa (tahdit 11½ – 26½) aika-arvoja tihennetään vuorotellen kummankin käden osuudessa, mikä eriyttää niitä entisestään. Kahdeksasosien rinnalle tulee tiheämpiä aika-arvoja (esimerkki 3.2). Tahdissa 12 oikea käsi esittelee trioliku vioita, jotka ovat sävellyksen alun oikean käden osuutta muistuttavia sahaavia kvinttikulkuja korkeassa rekisterissä. Ne voi hahmottaa ja kuulla joko trioleina suhteessa vasemman käden osuuteen tai ikään kuin omassa tempossaan, itsenäisesti liikkuvina nopeutettuina kahdeksasosina. Myöhemmin tämä tempotasokerros luisuu bassorekisteriin ja sukkuloi oikean ja vasemman käden välillä. Samalla kuitenkin alun kahdeksasosakvinttiliike soljuu omia aikojaan eteenpäin.

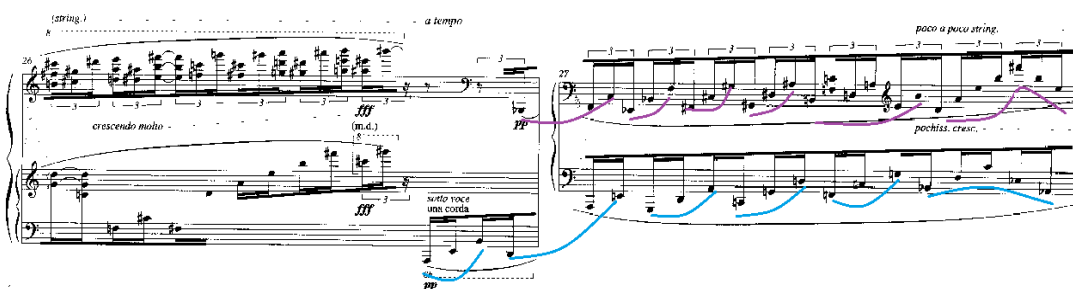
¹² Ligeti oli yhteen omaan faksimile-nuottiinsa täydentänyt vastaavat dynamiikkakiilat erikseen myös vasemman käden osuuteen sen kaarituksen mukaan. (Järvi 2013b; PSS.)



Copyright © Schott Music,
Mainz, Deutschland.
All rights reserved.

Esimerkki 3.2. *Cordes à viden* tahdit 12–13.

Tahdeissa 26–27 (esimerkin 3.3 kaaritus) puolestaan säveltasovalinta saa oikean käden osuuden kuulostamaan nopealta trioliketjulta, joka alkaa tahdin 26 viimeiseltä triolikuudesta osanuotilta. Vasemman käden osuuden kuudesta osat jaksottuvat puolestaan kolmen nuotin ryhmiin ja vasemman osuus kuulostaa näin ollen rauhallisemmalta kuin oikean käden osuus.



Esimerkki 3.3. *Cordes à viden* tahdit 26–27, joissa liike tihentyy triolikuluiksi ylä-äänessä.

Fém-etydissä kädet rummuttavat itsenäisesti erikestoisia taleoitaan¹³ (ks. myöhemmin esimerkki 3.9). Niin kuulija kuin soittajakin voi kohdistaa huomionsa niiden yksityiskohtaisiin hahmotuksellisiin alajakoihin oman valintansa mukaan (Järvi 2011a 34–37; 70–71). Samanaikaisesti toteutuu useita päällekkäisiä metrisiä jakoja ja kerroksia.

¹³ Oikea käsi toistaa 18 ja vasen 16 kahdeksasosakeston mittaista *taleaa*. A-jakson (tahdit 1–12), eli 144 kahdeksasosan, aikana oikean käden *talea* on kertaunut kahdeksan kertaa ja vasemman käden *talea* yhdeksän kertaa.

3.3.2 Tyylipiirre #2: Tahtimetriikan puuttuminen, ametrisyys

Etydin *Fém* tekstuuri on kauttaaltaan ametrinen, millä tarkoitan sitä, että teoksessa ei ole yksiselitteisesti aistittavaa pulssia. Partituurissa tahtiviivat ovat vain helpottamassa nuotinlukua, jotta päällekkäisten rivien yhteensovittaminen sujuisi ongelmitta. Esitysohjeeseen on kirjattu sulkumerkkien sisään ”tahtimetriikkaa ei ole, vaan tahtiviivat ovat ainoastaan synkronoinnin helpottamiseksi”. Säveltäjä on valinnut muodolliseksi tahtiosoitukseksi jazz-musiikin notaatiossakin käytetyn moniselitteisen tahtilajin 12/8. Tämä merkintä on kuitenkin kirjoitettu sulkuihin¹⁴. Luku 12 on jaollinen niin kahdella, kolmella, neljällä kuin kuudellakin. Näin säveltäjä ei siis notaatiolla halua osoittaa, että sävellyksessä olisi esimerkiksi juuri kaksi- tai kolmijakoinen pulssi taustalla. Perättäiset kahdeksasosanuotit on sidottu toisiinsa tahtiviivat ylittävillä palkeilla.

Soittajan hahmottamat ajoittaiset metriset jäsennykset saattavat erota kuulijan kokemasta. Itselleni pianistina sekä kuuntelijana tämän etydin lumous ja vetovoima on juuri rytmin ja metrin hahmotustapojen moninaisuudessa. Mahdollista on kiinnittää huomio esimerkiksi säännöllisiin taleoiden rajakohtiin metristä hahmotusta tuovana elementtinä tai kuulla musiikki tasa- tai kolmijakoisena. Toisaalta esitysohje kannustaa poimimaan kudoksesta epäsäännöllisiä metrisiä hahmoja vaihtelevilla aksentoinneilla (ks. myös Järvi 2011a, 106–109).

Richard Steinitz (2003, 301) jakaa *Fém*-etydin *taleat* 3/8- ja 4/8-tahtikomponentteihin. Hän ei perustele yksityiskohtaisemmin tahtijakoaan eikä tapaansa tarkastella taleoita juuri tahtijaon kantilta. Tasaisesti sykkivän kahdeksasosapulssin kun voisi ryhmittää esimerkiksi tasajaksoisena, kolmijakoisena taleoiden mukaan tai vaihtelevin epäsäännöllisin ryhmityksin.

Fém-etydin metrin hahmottumisesta erilaisten kuulijoiden mielessä, esitysohjeen problematiikasta sekä pianistisista haasteista ja tulkintamahdollisuuksista kirjoitin aiemmassa tutkimuksessani. Käsittelin myös luontaisten hahmolakien mahdollista osuutta *Fémin* tekstuurin jäsentäjänä. (Järvi 2011a, 55–71 ja 93–109.) *Fém* tarjoaa esittäjälle mahdollisuuden ja vapauden aksentoida tekstuurista esille polyrytmisiä ja

¹⁴ Koneella ladotussa julkaistussa editiossa sulkumerkit ovat valitettavasti unohtuneet ja tahtiosoituksena lukee 12/8. Käsikirjoituksen kopio osoittaa alkuperäisen ajatuksen olleen (12/8).

polymetrisiä hahmoja¹⁵. Mahdollisuuksia on lukemattomia. Olen verrannut tilannetta geometrisiin verkkomaisiin värityskuvioihin, joista voi esimerkiksi korostamalla viivoja tai värittämällä alueita tuoda esille hahmoja.

Myös *Cordes à viden* tekstuuri on vailla yhdenmukaista tahtimetriikkaa. *Cordes à viden* tahtiviivat on kirjoitettu kahdeksan kahdeksasosanuotin välein eli tahtiosoituksen 8/8 mukaisesti, ilmeisesti nuottikuvan selvyyden vuoksi. Kuitenkaan sävellyksen alkuun ei ole merkitty tahtiosoitusta numeroin eikä sävellyksessä ole esitysohjetta, jossa otettaisiin kantaa asiaan. Toisin kuin *Fém*-etydissä, *Cordes à viden* nuottikuva puolestaan osoittaa aksenttien kohdat ja tekstuuria jäsentävät erimittaiset kaaritukset.

3.3.3 Tyylipiirre #3: Pohjasyke, kahdeksasosapulssi

Kuten edellä todettiin, teoksissa ei ole yksiselitteisesti aistittavaa pulssia. Kirjoitetuilla tahtiviivoilla ei ole merkitystä hierarkioita luovana tekijänä. Etydien tekstuurien taustalla on kuitenkin kahdeksasosakestojen jatkuvasta etenemisestä syntyvä vääjäämätön pohjasyke. Etydin *Cordes à vide* alussa kuulija tottuu soljuvaan, tauottomaan kahdeksasosalikkeeseen, mikä antaa etydin liikehdinnälle tempollisen pohjan ja yhdistää alussa käsien osuudet. Kaaritukset, säveltasojen luomat eleet ja aksentoinnit jaksottavat tätä tauotonta kuviointia. *Fém* puolestaan rummuttaa loppukoodaa lukuunottamatta tasaista horjumatonta kahdeksasosasykettä.

”Fast pulsation” eli kahdeksasosanuottisyke yhdistää kädet, jotka vaihtelevin aksentein tuovat pintarakenteeseen polymetristä kuviointia. Tämä vastaa ulkoeurooppalaisessa musiikissa, kuten Saharan eteläpuolisen Afrikan pygmiheimojen kansanmusiikissa, esiintyvää periaatetta, jossa soittajia pitää yhdessä juuri tiheästi sykkivä pulssi.

3.3.4 Tyylipiirre #4: Illusorisuus, monitulkintaisuus

Etydien nimivalintojen yhteydessä tuli jo ilmi Ligetin mieltymys sanaleikkeihin ja monitulkintaisiin otsikoihin. Lisäksi monissa sävellyksissä voi kuulla samankaltaista

¹⁵ Esitysohjeessa lukee: ”[...], mit vielfältiger Akzentuierung, ad libitum.”

harhautusta kuin mitä niin kutsutun op-taiteen¹⁶ katsoja kokee, kun kuva ikään kuin nyrjähtää silmien edessä.

Fémin monitulkintaisuuden kiinnostavin elementti lienee sen polymeetriikassa. Kvinttirummutuksen voi hahmottaa niin kaksi- kuin kolmijakoisena (esimerkki 3.4). Hahmotustapojen kirjoa lisää mahdollisuus kuulla alku kohotahtisena sekä kudoksen jaksottuminen talearyhmien mukaan. Hahmotustapa saattaa kuulijalla ja soittajalla kääntyä kesken kaiken, varsinkin jos esittäjä vaihtelee aksentointia. (Järvi 2011a 106–107.)



Esimerkki 3.4. Ettydin *Fém* alku kuusi- ja nelijakoisuuden ristiaallokkona. Ensimmäisten sointujen ajattelu kohotahtina lisäisi vielä vaihtoehtoja. (Järvi 2011a, 37, 99–100.)

Kuulokuvan polyfonian monitulkintaisuuteen tarjoutuu mahdollisuus jo kummankin ettydin alussa. Ensimmäiset kahdeksasosat voi mieltää joko ylälinjaan kuuluviksi tai jatkuvan vasemman käden osuuteen. *Cordes à videssa* kvinttilinja $a^2-d^2-g^1-c^1-b$ —es jatkuisi tasaisesti oikealta kädeltä vasemmalle. Toisaalta oikean käden siksak-liike jatkossa tukee ensimmäisten äänten hahmottumista osaksi ylä-ääntä. (Esimerkki 3.5.)

¹⁶ Op-taide (optinen taide) on kuvataiteen suuntaus, joka hyödyntää optisia illuusioita ja ihmisen havaintojärjestelmän toimintaa.



Copyright © Schott Music,
Mainz, Deutschland.
All rights reserved.

Esimerkki 3.5. Ettydin *Cordes à vide* ensimmäisen tahdin äänilinjojen lisääntyminen: alussa on mahdollista seurata punaisella viivalla merkittyä ylä-ääntä tai sinisellä viivalla osoitettua laskevaa kvinttikulkua.

Ligetin *Fémin* alussa (esimerkki 3.6) on kuultavissa samanlainen ilmiö kuin *Cordes à vide*: vasta neljännellä kahdeksasosalla selviää, että sävellyksen tekstuurissa on kaksi erillistä osuutta¹⁷. Alussa kummankin käden osuudet liikkuvat samaan suuntaan ja neljännen kahdeksasosan kohdalla ne irrottautuvat metrisesti, rekisterillisesti ja liikesuunniltaan eri linjoikseen. Toisaalta alkupuolella jopa tämä vuorotteleva kvinttirummutus on myös mahdollista tulkita ikään kuin yksiaäniseksi heiluriliikkeeksi. Esimerkissä 3.6 on havainnollistettu sävellyksen alkutahdeissa äänilinjojen välistä vuoropuhelua. Käsien soittamat rytmikaavat voisi siis teoreettisesti mieltää yhtäältä erillisinä itsenäisinä linjoina, toisaalta hahmotuksellisesti vuorottelevina korkeina ja matalina lyönteinä. Esitystempolla¹⁸ on merkitystä *Fémin* sävelkudoksen hahmottamiseen (ks. Järvi 2011a, 66). Rekisterierojen ansiosta on helppoa seurata kumpaakin kättä erikseen. Kuitenkin aivan ettydin alussa ensimmäiset kahdeksasosat vaikuttavat sulautuneen laskevaksi duurisointukuluksi.



Esimerkki 3.6. *Fémin* alku, joka voidaan mieltää sekä yksiaänisenä (vaaleanharmaa siksak-linja keskellä) että moniaänisenä (käsien osuudet erikseen, ylä- ja alalinjat).

¹⁷ Osuuksilla tarkoitan ”stemmojen” ja käsien osuuksien lukumäärää.

¹⁸ Tempon vaikutuksesta äänilinjojen määrän mieltämiseen ovat kirjoittaneet mm. Sloboda (1985), Bergman (1990) ja Järveläinen (2010).

Fémin tekstuurista voi poimia lisää paikallisia illuusion kaltaisia ilmiöitä. Etydin nro 9 *Vertige* tavoin myös kahdeksannessa etydyssä on hetkiä, jolloin musiikkikudos toisaalta pysyy paikoillaan ja toisaalta vaikuttaa virtaavan alaspäin. Tahdin 42 aikana tekstuuri itse asiassa hivuttautuu ylöspäin askeleen verran, vaikka kuulokuvassa kädeltä toiselle jatkuvat alaspäiset kromaattiset linjat (esimerkissä 3.7 merkitty violeteilla nuolilla) ovat vallitsevia. Kohta muistuttaa hetkellisesti toisessa luvussa mainittua, niin kutsuttua ”Shepardin harhaa” tai ”Shepardin asteikkoa”, minkä toteutus tosin onnistuu täydellisemmin elektronisin keinoin (Risset 2006).



Esimerkki 3.7. *Fémin* samanaikaisesti ylös- ja alaspäin kulkevaa tekstuuria tahdissa 42.

Samassa esimerkissä ilmenee myös ajatus kvinttilinjojen täydentymisestä kuulohavainnossa. Mahdollisesti olemme kuulevinamme kvintti-intervalliketjun jatkuvan, vaikka toinen sävelistä puuttuukin. Selvemmin tämä ilmiö esiintyy tahtien 49–50 vasemman käden osuudessa (esimerkki 3.8), kun jatkuva kvinttilinja ohenee ajoittain yksiaäniseksi. Todennäköisesti säveltäjän ratkaisuun ovat vaikuttaneet soittotekniset seikat.



Esimerkki 3.8. *Fémin* tahdit 49–50 ja vasemman käden tauoton ”kvinttiketju”. Vinoruudut osoittavat kohtia, joissa kaksiaäninen kvinttilinja saattaa vaikuttaa jatkuvan edelleen, vaikka molempia säveliä ei soiteta.

Makrotason monitulkintaisuutta löytyy *Fém*-etydin kokonaismuodosta. Sävellys on jaettavissa viiteen jaksoon: A (tahdit 1–12), A' (tahdit 13–24), B (tahdit 25–48), C (tahdit 49–57) ja kooda (tahdit 58–78). Jako- ja nimeämisperusteina vaikuttavat tällöin painokkaimmin rytmiset ominaisuudet. Taukojen sijoittumisella ja käsien osuuksien yhtäaikaishuoksilla on tärkeä jaksottava merkitys¹⁹. Eri jaksot eroavat myös säveltasollisesti ja rekisterillisesti toisistaan. Rajakohdissa on rytmisten synkronioiden synnyttämiä kadenssaalisia tilanteita ja toisinaan porrasmainen dynamiikan vaihdos. Myös *Fémin* säveltasorakenteeseen painottuva analyysi puoltaa samaa jaksotustapaa (Castrén 2017 ja 2019). Peter Niklas Wilson (1992) puolestaan jakoi sävellyksen viiteen sykliin ja koodaan. Tällöin tahti 46 saa aloittavan roolin, ja myös kolmas jakso olisi kahdentoista tahdin mittainen (ks. myös Järvi 2011a, 31–32). Kokonaisrakenteen erinäisten jaksotustapojen voi nähdä kertovan teoksen makrotason hahmotuksellisesta ambivalenttiudesta²⁰.

3.3.5 Tyylipiirre #5: Toisteisuus, mekaanisuus

Toisteisuus ja mekaanisuus²¹ ilmenee etydissä *Fém* kahdeksasosarummutuksena sekä kahden erimittaisen *talean* (esimerkki 3.9) horjumattomana kertautumisena, mikä on sukua niin 1300-luvun isorytmisille moteteille, Saharan eteläpuolisen Afrikan musiikkikulttuureille kuin minimalistien käyttämälle vaiheistustekniikalle. Ligeti ei pitänyt itseään minimalistina, mutta hän tutustui myöhemmin muun muassa Steve Reichin musiikkiin ja huomasi heillä olevan samankaltaisia kiinnostuksenkohteita²².

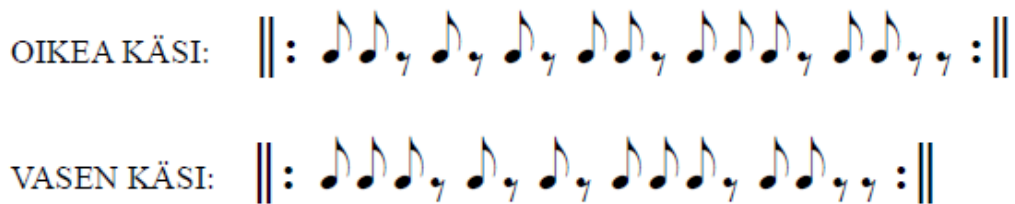
¹⁹ Yhtäaikaishuoksilla viitataan taleoiden vaiheistukseen (luku 3.3.5).

²⁰ Wilsonin jaksojen tahtimäärät: 12 + 12 + 12 + 9 + 12 + 21. Oman tulkintani mukaan tahdin 46 syklistesti aloittava rooli (nimeämäni B-jakson sisällä) on pikemminkin piilorakenteellinen ja havaittavissa ainoastaan oikean käden osuudessa. Tahti ei nouse kudoksesta rooliltaan musiikillisesti aloittavana esille vaan jatkaa voimakkaissa *fortissimo*-tunnelmissa.

²¹ Äärimmäisin ilmentymä Ligetin tuotannossa hänen mieltymyksestään konemaisiin mekanismeihin on sadalle metronomille sävelletty *Poème Symphonique* vuodelta 1963.

²² Hän kuuli vasta vuonna 1972 Kaliforniassa amerikkalaisten minimalistien, kuten Terry Rileyn ja Steve Reichin musiikkia, joissa tunnisti samanlaisia piirteitä kuin omissa sävellyksissään *Poème Symphonique* (1962) sadalla metronomille ja *Continuum* (1968) cembalolle. Vuonna 1976 Ligetin säveltämän pianoduoteoksen vaiheistustekniikkaa hyödyntävä toinen osa on nimeltään *Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)*. (Ligeti 1997d.)

Ligetin pääasiallinen sävellyksellinen kiinnostus oli etydien metrissä ja rytmikassa²³. Juuri rytmin käsittelytavoissa ilmenevät hänen moninaiset vaikutteensa, joista kerrottiin luvussa 2. Keskeinen koossapitävä voima *Fémisä* on kahden toisilleen sukua olevan rytmikaavan eli *talea* toistuminen. Oikean käden *talea* on 18 ja vasemman 16 kahdeksasosan kestoinen. Kertautuessaan ne kohtaavat toisensa eri vaiheissa, ja lopulta ne, oikea käsi kahdeksan ja vasen yhdeksän kerran jälkeen, tulevat yhtä aikaa päätökseen.



Esimerkki 3.9. Oikean ja vasemman käden kertaamat *taleat Fémin* A-jaksoissa.

Cordes à vide puolestaan näyttäytyy rubato-kehotuksineen romanttisena ja Chopin-henkisenä sävellyksenä, jossa mekaanisuus ei ole leimallinen piirre. Kuitenkin sävellyksen alkuosa etenee johdonmukaisesti säännöllisessä kahdeksasosasykkeessä.

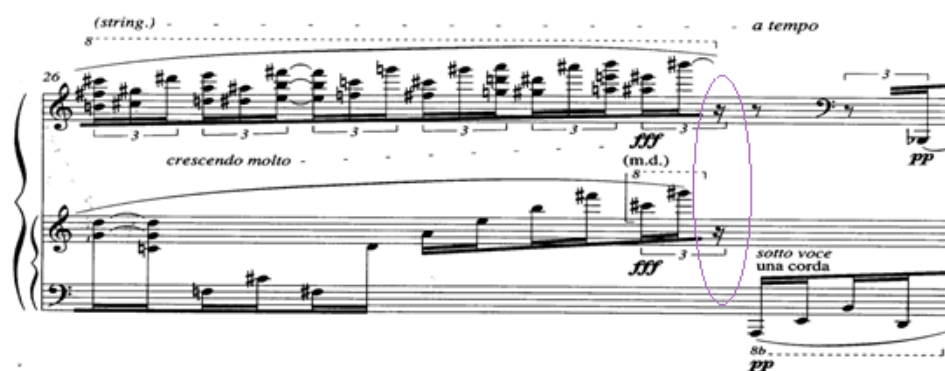
3.3.6 Tyylipiirre #6: *Ars nova* ja *ars subtilior* -vaikutteet

Sävellysopettajana Ligeti piti tärkeänä, että sävellyso opiskelijat tutustuvat aiempiin musiikkityyleihin sekä erilaisiin harmonia- ja kontrapunktitekniikoihin (mm. Ligeti 1968, 18–26). Helsingin esitelmässään Ligeti (1990b) tiivisti, että hänen musiikkinsa on jatkoa 1800-luvun hemiolatradition ja afrikkalaisen musiikkitradition lisäksi 1300-luvun mensuraalinotaation ideoille.

Cordes à vide keskiosassa metriikka hämärtyy entisestään. Vasemman käden osuuden laskevat kvinttikulut epäsäännöllistyvät ja liike katkeilee yllättäen. Oikean käden triolikuvioiden aksentoidut alut puolestaan osuvat vasemman käden kahdeksasosien

²³ Esimerkkejä 'polymetrin' käytöstä Ligetin puheessa: "My interest is in polyrhythmic, polymetric" sekä "This is one of the polyrhythmic, polymetric etude No.6 main principals." (Ligeti 1990b.)

puoliväliin. Jakson yleisvaikutelma on horjuva: kummankin käden osuudet vuorotellen tarjoavat harhaanjohtavia signaaleja metrisille tukipilareille. Jaksossa on kahdeksasosa- ja kuudestoistaosanuotteja sekä kuudestoistaosatrioleja, jotka muodostavat polyrytmisiä konfliktirytmiejä. Schütz (1985) vertaa juuri näitä rytmisiä tilanteita *ars subtilior* -tyyliin²⁴. Aika-arvot tihenevät jakson loppua kohden. Rekisterialat laajenevat ja nuottimäärät kasvavat. Tahdin 26 puolivälissä saavutetaan sävellyksen kohokohta: voimakasta dynamiikkaa *fff* käyttäen edetään kohti klaviatuurin ylimpiä säveliä, minkä jälkeen seuraa sävellyksen ainoa kaikkien osuuksien tauko. (Esimerkki 3.10.)



Esimerkki 3.10. *Cordes à viden* tahti 26, jossa sävellyksen kohokohta ja ainoa tauko. Edellä kuultuja polyrytmisiä konfliktirytmiejä Schütz (1985) vertaa *ars subtilior* -tyylin kompleksisuuteen.

Fémissä puolestaan kytköksen ”vanhan musiikin” tyyliihin ja tekniikoihin tuo *hoquetusta*²⁵ muistuttava pintarakenne. Lisäksi rytmikka noudattaa *talea*-tekniikkaa. *Ars novan*²⁶ isorytmisissä moteteissa musiikki on jatkuvaa virtaa, jossa kertautuvat *color* ja *talea*. Termillä *color* viitataan toistuvaan intervallikaavaan, ja *taleaksi* puolestaan kutsutaan kertautuvaa rytmikaavaa.

²⁴ Ranskassa 1300-luvun loppupuolella syntynyt kompleksinen musiikkityyli.

²⁵ Hoketus, *hoquetus*, keskiajalla syntynyt kaksiaäninen laulutapa, jossa äänet vuorottelevat ja toistavat toinen toistensa säveliä tai jakavat melodiajaksot kahden äänen välille.

²⁶ Pohjoisranskalainen ja italialainen polyfoninen musiikkityyli 1300-luvulla.

Guillaume de Machaut tai Philippe de Vitry eivät 1300-luvulla mieltäneet musiikkiaan tahdeittain. Oivallus tahtiviivojen moninaisista käyttötavoista muutti entisestään Ligetin musiikillista ajattelua kohti virtaavaa jatkumoa.

3.3.7 Tyylipiirre #7: Ulkoeurooppalaisvaikutteet

Ligetille avautui uusi inspiraatiolähteiden kirjo hänen tutustuttuaan Saharan eteläpuolisen Afrikan, Latinalaisen Amerikan ja Karibian polyrytmisiin musiikkitraditioihin. (Mm. Steinitz 2003, 271 ja Ligeti 1990b.)

Ulkoeurooppalaisvaikutteilla viitataan rytminkäsittelyn keinoihin, etenkin monikerroksisuuteen, jota esiintyy eri kansanmusiikkiperinteissä. Edellä kuvattiin ”fast pulsation” eli etydeissä käsien osuudet yhdistävä kahdeksasosanuottisyke, josta vaihtelevin aksentein nousee pintarakenteeseen polymetristä kuviointia. Tämä vastaa ulkoeurooppalaisessa musiikissa, kuten Saharan eteläpuolisen Afrikan pygmiheimojen kansanmusiikissa, esiintyvää periaatetta, jossa soittajia pitää yhdessä juuri tiheästi sykkivä pulssi.

*Fém*issä kertautuvien taleoiden tekniikka on sukua niin Saharan eteläpuolisen Afrikan musiikkikulttuureille kuin minimalistien käyttämälle vaiheistustekniikalle.

3.3.8 Tyylipiirre #8: Ennustettavuus vs. yllätyksellisyys

Kumpikin etydi luo ajoittain odotuksia rytmisesti ja metrisesti ennustettavasta etenemisestä. Etydien alussa kuulija totutetaan sävellyksen tekstuurin periaatteisiin. Odotukset kuitenkin rikotaan.

Fém on rytmisesti ennakoitavampi ja palapelimäinen. Rytmisen systeemin säännönmukainen kertautuminen on juuri *Fém*-etydissä hyvin ennustettava – ainakin siihen asti, kunnes toistokoneisto ikään kuin menee epäkuntoon. *Cordes à viden* alussa ennustettavuutta ja yhtenäisyyttä tuovat tasaisin kahdeksasosin etenevät kvinttilinjat. Etydin jatko-osa on puolestaan rytmisesti vaihteleva ja yllätyksellinen. Harmonista yhtenäisyyttä ja jatkuvuutta teoksiin tuo kvintti-intervalli: *Cordes à videssa* lineaarisina kulkuina ja *Fém*-etydissä puolestaan vertikaalisena kvinttirummutuksena.

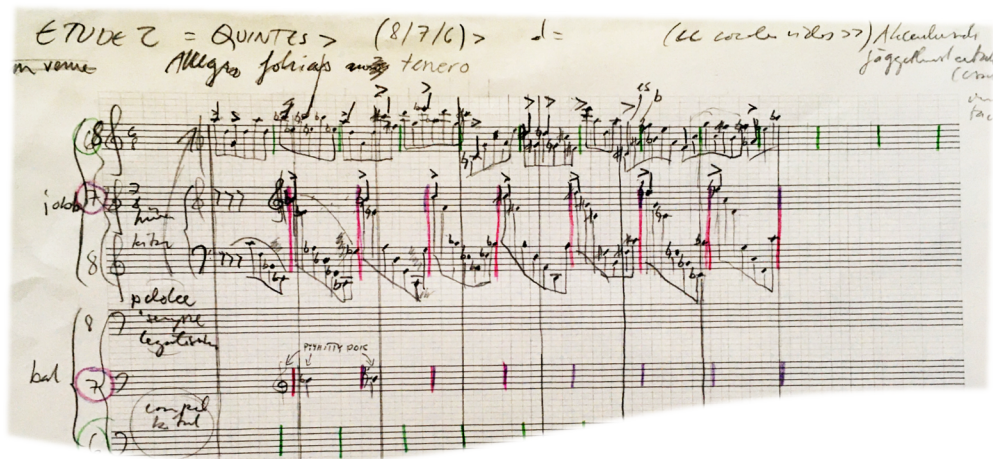
Kiinnostavan näkökulman tarjoavat muutaman tahdin mittaiset keskeytyneet luonnostelut, joista voi tehdä päätelmiä sävellysprosessista. Kummankin etydin luonnoksia yhdistää metrinen ennakkosuunnittelu, mistä todistavat niin ”sapluunatahtiviivat” kuin luonnosteluvaiheen väliaikaiset tahtiosoitukset. Etydien työstämisessä on käytetty nuottiviivastopaperia, jossa näkyy himmeä pystyviivoitus. Jokainen kahdeksasosanuotti tai -tauko on saanut näin oman tilansa ja sävellyksen ajallinen eteneminen on visuaalisesti havaittavissa ja käsien osuudet synkronoitavissa. Lisäksi värillisin aputahtiviivoin on kirjattu metrinen yksiköiden²⁷ rajat eri tekstuurikerroksiin. Nämä värilliset viivat on piirretty valmiiksi tyhjälle viivastolle ”sapluunaksi” ennakoimaan etenevää sävellystyötä.

Toisen pianoetydin *Cordes à vide* luonnoskatkelma (esimerkki 3.11) näyttää juuri tällaiset metriset yksiköt. Ylimmällä viivastolla oikean käden osuus on jaoteltu kuuden, toisiinsa palkeilla liitettyjen kahdeksasosien ryhmiin, joiden kirjoittamista ovat edeltäneet vihreät tahtiviivat, niin ikään kuudelle kahdeksasosalle varatun tilan välein. Lisäksi tahtiosoitusta on hakenut muotoaan: oikean käden osuuteen on jopa kirjoitettu tahtilajiksi 6/8 ja vasemman käden osuudelle 7/8. Myös nuottivarsien palkitus tukee tätä aputahtiviivojen jaottelua. Ainoastaan ylä-äänien aksentointi tuo metriikkaan epäsäännöllisyyttä. *Cordes à viden* lopulliset tahtiviivat on kirjoitettu kahdeksan kahdeksasosanuotin välein eli tahtiosoitusta 8/8 mukaisesti. Kuitenkaan sävellyksen alkuun ei ole lopullisessa versiossa merkitty tahtiosoitusta numeroin eikä kirjoitettu asiaan kantavaa esitysohjetta. Mikään ei musiikillisesti tue tässä luonnoksessa eikä lopullisessa versiossa 8/8 ryhmitystä.^{28 29}

²⁷ Merkityillä metrisillä yksiköillä tarkoitetaan tässä esimerkiksi toistuvien rytmikaavojen, *taleoiden*, rajoja.

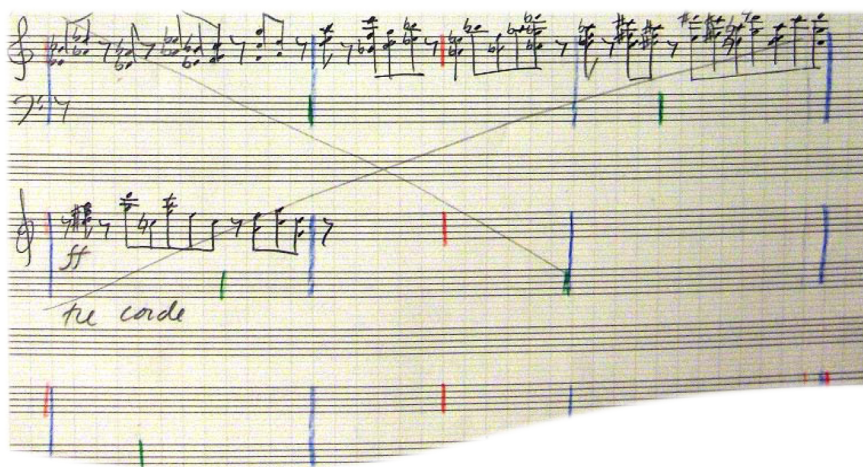
²⁸ Etydin lopullisessa versiossa oikean käden osuus ensimmäisessä jaksossa on metrisesti epäsäännöllinen, eli jakautuu kahdeksasosakaarituksiin $6 + 6 + 4 + 9 + 5 + 6 + 4 + 6 + 7 + 7 + 4 + 8 + 8 + 5$. Vasen käsi puolestaan etenee säännönmukaisemmin 7/8 kaarituksin, jotka jakson lopussa laajenevat kahdeksan ja kymmenen kahdeksasosan pituisiksi kaariksi.

²⁹ Luonnoksesta huomaa, kuinka lainalaisuuksista huolimatta musiikin kuulokuva on ohjannut sävellystyötä, sillä esitysohjeet ja aksentit on ilmaistu tarkasti, ainoastaan tarkka metronomimerkintä on jäänyt avoimeksi. Tässä vaiheessa sävellyksen nimi on vielä ollut *Quintes*, joskin *Cordes vides* lukee jo yläreunassa. Viimeisimpään painokseen nimi on muuntunut *Cordes à videksi*.



Esimerkki 3.11. Toisen pianoetydin alun keskeytynyt luonnos. Ligeti on piirtänyt oikean käden osuuteen vihreällä puuvärikynällä 6/8 aputahtiviivoitusta ja vasemman käden osuuteen violetilla värillä 7/8 viivoitusta eli eräänlaisen sapluunan työskentelynsä tueksi. Taustalla näkyy myös himmeä pystyviivoitus. Elisa Järven omakätinen jäljennös (PSS).

Kahdeksannen etydin *Fém* luonnoksista ja käsikirjoituksista voi tehdä samankaltaisia havaintoja ja päätelmiä. Toisin kuin toisessa eli koneella ladotussa nuottipainoksessa (Ligeti 1998), tahtiosoitus on alun perin ilmoitettu suluissa (Ligeti 1997c). Myös *Fémin* luonnoskatkelmissa näkyvät värilliset aputahtiviivat (esimerkki 3.12). Ne tukevat talea-jakoa: oikean käden punaiset tahtiviivat on piirretty 18/8 välein ja vasemman käden vihreät tahtiviivat 16/8 mukaisesti. Siniset viivat noudattavat muodollista tahtijakoa 12/8. (Järvi 2011a, 82.)



Esimerkki 3.12. *Fémin* luonnoskatkelma aputahtiviivoineen. Elisa Järven omakätinen jäljennös (PSS).

Etydin puhtaaksikirjoitettu mutta hylätty toinen sivu paljastaa, että Ligetin alkuvaiheen suunnitelma oli ollut jatkaa A-jakson rytmin syklistä kiertoa³⁰ vielä kolmannen kerran, eli säilyttää taleakierto muuttumattomana pidemmän aikaa, ja vasta neljännellä kerralla antaa rytmikaavojen muuttua hiljalleen. (PSS ja Järvi 2011a, 80–82.)

Etydejä kuunnellessa kuulija saa intuitiivisen aavistuksen tulevasta, joskin hän tulee myös yllätetyksi. Säveltäjä näyttää luonnosten mukaan punninneen ja testanneen ennakoitavuuden ja yllätyksellisyyden välistä tasapainoa.

3.3.9 Tyylipiirre #9: Rubato, Chopin-vaikutteet

Ligeti ihaili hemiolirytmisiä Chopinin ja Schumannin pianotekstuureissa. *Cordes à viden* sävelkudos on kaksiaänistä ja etenee tauotta kahdeksasosäsävelsykkeessä. Valmiiksi merkityt, epäsäännölliset, aksentein alkavat kaaritukset kummankin käden osuuksissa luovat vaikutelman itsenäisistä aaltoilevista kerroksista vailla tahdinkaltaisia metrisiä yksiköitä. Oikean käden osuuden epäsäännöllinen metriikka on kuin uloskirjoitettu rubato, kun kaaritetut eleet vuoroin kutistuvat ja laajentuvat. Vasen käsi puolestaan etenee säännönmukaisemmin 7/8 kaarituksin, jotka jakson lopussa laajenevat kahdeksan ja kymmenen kahdeksasosan pituisiksi kaariksi. (Ks. myös esimerkki 3.1.)

Etydin *Cordes à vide* puolivälissä vaihtelevien kaaritusten lisäksi myös aksentit ja sävelkorkeuksien vaihtelut muuntelevat oikean käden kuvion hahmottumista. *Cordes à viden* metriikassa on tunnistettavissa hänen kiinnostuksensa Chopinin musiikin hemiolatraditioon (ks. myös kaaritus esimerkissä 3.2). Myös *Cordes à viden* esitysohje (*andantino rubato, molto tenero*) antaa soittajalle agogista vapautta romantiikan pianomusiikin fraseerauksen tapaan.

³⁰ A-jakson kierrolla tarkoitetaan 144 kahdeksasosakeston eli 12 tahdin kokonaisuutta. Jakson aikana toistuvat 8 x 18 ja 9 x 16 kahdeksasosan taleasyklit.

3.3.10 Tyylipiirre #10: Lainalaisuudet, rajoitukset, yhtenäisyys

Rajoitteet pakottavat etsimään tekstuurin kehittelylle uusia ratkaisuja. Sävellystekniset säännöt ja lainalaisuudet, kuten pitäytyminen tietyssä intervallissa tai rytmikaavassa, luovat yhtäältä teoksiin kontrollia ja yhtenäisyyttä, toisaalta ne haastavat säveltäjän etsimään ratkaisuja elävöittää ja kehittää sävelkudosta näiden lainalaisuuksien puitteissa. *Cordes à vide* ja *Fém* ovat kvintti-intervallin kontrollissa. *Cordes à vide* etenee kuitenkin monenlaisiin tekstuurityyppeihin niin rytmisesti kuin rekisterillisesti. *Fém* pysyy hyvin pitkään rytmisesti taleoiden kahleissa, eikä kvinttien kahdeksasosarummutuksesta luovuta ennen koodaa.

3.3.11 Yhteenvedo: Tyylipiirteet #1 – #10 etydeissä *Cordes à vide* ja *Fém*

Seuraava taulukko (3.2) havainnollistaa edellisissä luvuissa kuvattujen piirteiden esiintyvyyden etydien *Cordes à vide* ja *Fém* tekstuureissa. Se tukee käsitystä Ligetin suunnitelmasta kirjoittaa pianolle ”polyrytmisiä sävellysetydejä”, sillä metriikan, rytmin ja monikerroksisuuden moninaisiin käsittelytapoihin liittyvät piirteet #1 – #4 esiintyvät kummassakin etydissä.

Yhtenäisyyttä ja harmonian samankaltaisuutta näihin kahteen etydiin tuo kvintti-intervalli (tyylipiirre #10). Sävellykset ovat luonteiltaan vastakkaisia, mikä näkyy erona piirteissä #5 ja #9. *Fém* on mekaanisempi ja sävellysteknisesti systemaattisempi kuin sisaretydinsä. Esittäjälle annetaan kuitenkin vapaus valita aksentointi- ja hahmotustapa. *Cordes à vide* puolestaan koostuu tekstuurltaan erilaisista jaksoista, mistä johtuen osa piirteistä (taulukon 3.2 valkoiset pallot) ilmenee selvästi vain sävellyksen alkuosassa. Vaikka aksentit ja metrinen hahmotustapa on nuotissa kirjoitettu valmiiksi, sävellys haastaa esittäjän chopinmaiseen fraseeraukseen ja tarjoaa monenlaisia mahdollisuuksia sävyjen etsimiseen ja rubaton käyttöön.

	<i>Cordes à vide</i> (1985)	<i>Fém</i> (1989)
#1 Monikerroksisuus	●	●
#2 Tahtimetriikan puuttuminen, ametrisyys	●	●
#3 Pohjasyke, kahdeksasosapulssi	○	●
#4 Illusorisuus, monitulkintaisuus	●	●
#5 Toisteisuus, mekaanisuus		●
#6 <i>Ars nova</i> ja <i>ars subtilior</i> -vaikutteet	●	●
#7 Ulkoeurooppalaisvaikutteet	○	●
#8 Ennustettavuus vs. yllätyksellisyys	○	●
#9 Rubato, Chopin-vaikutteet	●	
#10 Lainalaisuudet, rajoitukset, yhtenäisyys	●	●

Taulukko 3.2. Pianoetydien nro 2 *Cordes à vide* ja nro 8 *Fém* piirteiden vertailua. Musta pallo kertoo piirteen esiintyvän selvästi ja valkoinen pallo osoittaa piirteen esiintyvän osassa sävellystä.

4. VARHAINEN PIANOTUOTANTO

Tässä luvussa palataan vuosia taaksepäin ja luodaan silmäys György Ligetin varhaisimpiin pianosävellyksiin. Osaan näistä Unkarin-kaudella syntyneistä kappaleista on voinut vasta aivan viime vuosina tutustua Sacher-säätiön arkistossa Sveitsissä. Suurin osa 1940–1950-lukujen sävellyksistä on kirjoitettu pianolle tai pianolle ja viululle (PSS 2016, 9–63). Ligetin oma soitin oli piano, mutta hän oli haaveillut nuorena myös viuluopinnoista. Soittotunneille hän pääsi kuitenkin vasta teini-iässä, eikä hän ehtinyt kehittää soittotaitoaan konsertoivalta pianistilta vaadittavalle tasolle. (Mm. Searby 2010, 3 ja Ligeti 2007b, 15.)

Valtaosa varhaisista sävellyksistä ja sävellysharjoitelmista on julkaisemattomia³¹ ja melko tuntemattomia, toisin kuin seuraavassa luvussa tarkemmin käsiteltävä *Musica ricercata* (1951–1953). Lyhyet varhaisteokset tarjoavat näkökulman siitä pohjasta, jolle myöhempi tuotanto on syntynyt. Esittelen tästä syystä varhaistuotannon yhteydessä näytteitä sellaisista julkaisemattomista nuottikatkelmista, joihin ei palata vertailevassa analyysissä. Osa näistä sävellyksistä lienee syntynyt sävellysopintojen harjoitustöinä tai halusta ”treenata” suppeassa mittakaavassa jotakin tiettyä sävellystekniikkaa, kuten jäljittelyä tai muuntelua. Nimissä esiintyy usein viittauksia unkarilaiseen kansanmusiikkiin: joukossa on niin kansanlaulusovituksia kuin tyylijäljitelmiä. Sävellykset saattavat esiintyä eri nimillä luonnos- ja puhtaaksikirjoitusvaiheissa. Yksittäisiä sävellyksiä on myöhemmin liitetty yhteen muutaman pianokappaleen sarjoiksi. Tämän tutkielman liitteenä oleva pianosävellysten luettelo näyttää sävellysten jakautumisen eri vuosikymmenille sekä niiden julkaisutilanteen. Huomattavaa tuotannon rakenteessa on varsinaisten pianoteosten sävellysvuosien sijoittuminen ajalle ennen 1960-lukua sekä 1970-luvun jälkipuoliskolta eteenpäin³².

³¹ Nuottien olemattomasta saatavuudesta huolimatta muutamiin julkaisemattomiin sävellyksiin voi arkiston lisäksi tutustua äänitteellä: pianisti Fredrik Ullénin onnistui vuonna 1996 taltioida varhainen *Chromatische Fantasie* (1956) sekä alun perin pianoetydeihin lukeutunut, sittemmin säveltäjän hylkäämä sävellys *L'arrache-cœur* (1994). (Ullén 1996.)

³² Ainoa 1960-luvulla syntynyt pianosävellys *Trois Bagatelles* (1961) koostuu vain muutamasta hitaasti esitetystä sävelestä ja osien välisistä tauoista.

4.1 Varhaisten pianosävellysten vaikutteet

Ligetin luonnoskirjat täyttyivät opiskeluaikana harjoitelmista niin Bachin, Couperinin kuin Mozartinkin tyyliin (PSS). Clujissa syntyi 1940-luvun alkupuolella pianolle muun muassa kolme kansanmelodioiden pohjalle rakentuvaa nelikätissävellystä. Steinitz (2003, 42) pitää kiintoisimpana sävellystä *Polifón etüd*³³ [Polyfoninen etydi] (1943) (esimerkki 4.1), jonka toistoideaa hyödyntävä tekniikka hämmästyttävällä tavalla enteilee myöhemmälle tuotannolle keskeistä mekanismien jäljittelyä. Idean Ligeti puolestaan oli saanut lukiessaan sanomalehdestä Darius Mildhaud'sta. (Steinitz 2003, 44–51.) Ligeti mainitsi vuosia myöhemmin kirjoittamassaan levynkansitekstissä, kuinka tämä nelikätissävellyys sattumalta muistutti kovin ensimmäistä Igor Stravinskyn *Kolmesta kappaleesta jousikvartetille*, vaikkei hän niitä vielä sävellyshetkellä ollut kuullut. (Ligeti 1997d.)

Copyright. Schott Mainz.

Esimerkki 4.1. Tahdit 10–21 secondo- ja primo-osuuksissa Ligetin nelikätisessä sävellyksessä *Polifón Etüd* (1943). Jokainen neljästä äänestä toistaa yhä uudestaan omaa kolmen–kuuden tahdin mittaista aihettaan.

Vuosina 1947–1948 Ligeti kirjoitti kolme, sittemmin samoissa kansissa (Schott ED-7807) julkaistua soolopianosävellystä: *Capricciot I ja II* sekä *Invention*. Niissä on kuultavissa jo säveltäjän omaa persoonallista ääntä, jonka käyttöön hänen silloinen opettajansa Veress rohkaisi. (Ligeti 2007b, 141.) Steinitz (2003, 42) tulkitsee

³³ Käsikirjoituksessa myös nimellä *Polifón gyakorlat* = polyfoninen harjoitus.

nimivalinnan *Capriccio*³⁴ olevan merkityksellinen, koska se esiintyy niin Ligetin myöhemmissä teoksissa osien nimenä kuin myös Bartókin sävellyksissä. Myös vaihtelevat tahtilajit enteilevät Ligetin tulevien vuosikymmenten teoksia ja esimerkiksi ensimmäisen pianoetydin sävellystekniikkaa. Leikillisesti säveltäjä myöhemmin nimitti tämän kauden tuotantoa ”esihistorialliseksi Ligetiksi” (Steinitz 2003, 46). Nämä kaikki kolme soolopianosävellystä ehtivät tulla esitetyiksi juuri ennen poliittisen sensuurin alkamista. Esittäjinä musiikkikorkeakoulun oppilaskonsertissa toimivat Ligetin opiskelutoverit György ja Márta Kurtág. (Ligeti 2007b, 142.)

Ligeti kuuli vuonna 1945 Bartókin *Mikrokosmos*-sarjaan kuuluvan pianokappaleen *Marssi* ja oli jälleen hämmästynyt, kuinka hän oli muutamaa vuotta aiemmin ennakoanut jotain samankaltaista omassa teoksessaan (Ligeti 2007b, 141). Ligetin nelikätis-sävellykset *Induló [Marssi]* (1942), edellä mainittu *Polifon Etüd* (1943), *Három lakodalmi tánc [Kolme häätanssia]* (1950), *Allegro* (1943) sekä *Sonatina* (1950) julkaistiin vasta vuonna 1999 (Schott ED-7955). Ligeti kirjoitti pianolle 1940-luvulla myös *Kahdeksan pientä marssia*, joiden nuotit valitettavasti ovat kadonneet.

Ligetin varhaistuotannosta puhuttaessa tuskin voi välttyä vertailulta maanmieheen Béla Bartókiin. Stravinskin ohella Bartók edusti Ligetille uusinta musiikkia. Bartókia ja Ligetiä yhdisti myös esimerkiksi kiinnostus kansanmusiikkiin ja rytmiikkaan. He eivät kuitenkaan koskaan tavanneet. Ligetin saapuessa opiskelemaan Budapestiin vuonna 1945 musiikkiakatemian luona oli suruliputus Bartókin muistolle – *Musica ricercatan* yhdeksäs osa *Béla Bartók in Memoriam* viittaakin juuri Bartókin kuolinkellojen kuminaan.

Clujin opiskeluaikana, vuonna 1942, Ligeti teki muun muassa Bartókin pianokappaleesta *Hajnal [Sarastus]* urkusovituksen (PSS 2016, 80). Bartókin sävellystekniikalle on epäsäännöllisten rytmien lisäksi tyypillistä temaattisten aiheiden muuntelu ja kehittely. Esimerkiksi (esimerkki 4.2) neljännen jousikvartetin ensiosassa voi seurata kahdeksasosa- ja kuudestoistaosanuoteista koostuvan temaattisen motiivin toistumista kaanonissa, peilikuvina ja lyhyiksi eleiksi pilkottuna. Myöhempinä vuosikymmeninä

³⁴ *Capriccio I* oli vielä käsikirjoitusvaiheessa nimeltään *Szonatina* eli sonatiini ja *Capriccio II* puolestaan *Zongoradarab (kis rondo)* eli pianokappale, pieni rondo (PSS).

Ligeti esitelmöi Saksan radiossa Bartókin sävellyksistä ja kirjoitti analyyseja, joissa hän tarkasteli teosten harmonioita, rytmejä ja rakenteita. (Ligeti 2007a, 293–322.)



Esimerkki 4.2. Tahdit 11–13 Bela Bartókin neljännessä jousikvartetosta (1928), jossa motiiveja muunnellaan ja kehitellään kaanonein ja peilikuvin. Copyright: Universal Edition.

4.2 Sävellystekniikat kokeilussa

Együgyű melodia [Yksinkertainen melodia] kolmelle pianolle ja kolmelle pianistille (esimerkki 4.3) kuuluu Ligetin 1940-luvun lyhyisiin julkaisemattomiin sävellyksiin. Sävellys koostuu polyfonisesti kaanonissa kulkevista, systemaattisesti aksentoiduista motiiveista inversioineen ja kvinttisäestyksineen. Bartókin sävelkieli ja edellä kuvatut (esimerkki 4.2) sävellystekniset keinot tulevat väistämättä mieleen. *Együgyű melodian* soitinkokoonpano on persoonallinen: kolmen pianon löytäminen samaan tilaan vaatii yleensä poikkeusjärjestelyjä. Sävellys on kuitenkin mahdollista toteuttaa nelikätisesti kahden – tai jopa yhden – pianon äärellä pienen sovitus työn jälkeen³⁵. Tämä sävellys, tai sävellysharjoitelma, on tyypiesimerkki motiivitoistoista, kaanonista, peilikuvista, monikerroksisuudesta ja systemaattisesti aksentoitujen kansanmusiikillisten aineiden käytöstä. Näihin aineksiin sekä kvintti-intervallin ahkeraan toistoon törmätään myöhemmissäkin pianosävellyksissä.

³⁵ Helsingin György Ligeti -symposiumissa 2017 demonstroimme yhdessä pianisti Sae Iidan kanssa sävellystä *Együgyű melodia* esittäen sen kahdella pianolla.



Esimerkki 4.3. Esimerkkikatkelma julkaisemattomasta nuoruuden sävellyksestä *Együgyű melodia* (1943) kolmelle pianolle. Elisa Järven omakätinen jäljennös käsikirjoituksesta. (PSS.)

Toisenlainen esimerkki pianosävellyksestä samalta ajalta on *Korszerűtlen Praeludium* [*Vanhanaikainen preludi*] sarjasta *Kis zongoradarabok* [*Pieniä pianokappaleita*] (esimerkki 4.4). Yhdeksännessä tahdissa tarkkaan kirjoitettu pedaalimerkintä tuottaa hemiolan ryhmittämällä nelijakoisen tahtilajin puitteissa kahdeksasosanuotit $3 + 2 + 2 + 1$. Sävellyksessä on tarkat dynamiikkamerkinnät ja pisteellistä rytmiikkaa, joka niin ikään muistuttaa unkarilaista kansanmusiikkia.

Verdnek (Puk)
Bécs, 1684-21-én

Kis zongoradarabok
1939-1941

① Korszerűtlen Praeludium.
Unnepélyesen

ff szélesen

gyorsabbán

sf

Ped.

B.)

sf

Ped.

Esimerkki 4.4. Varhaisteoksen *Korszerűtlen Praeludium* [Vanhanaikainen preludi] alkua kokoelmasta *Kis zongoradarabok* (1939–1941). Yhdeksännessä tahdissa pedaali tuottaa hemiolan. Elisa Järven käsin jäljentämä. (PSS.)

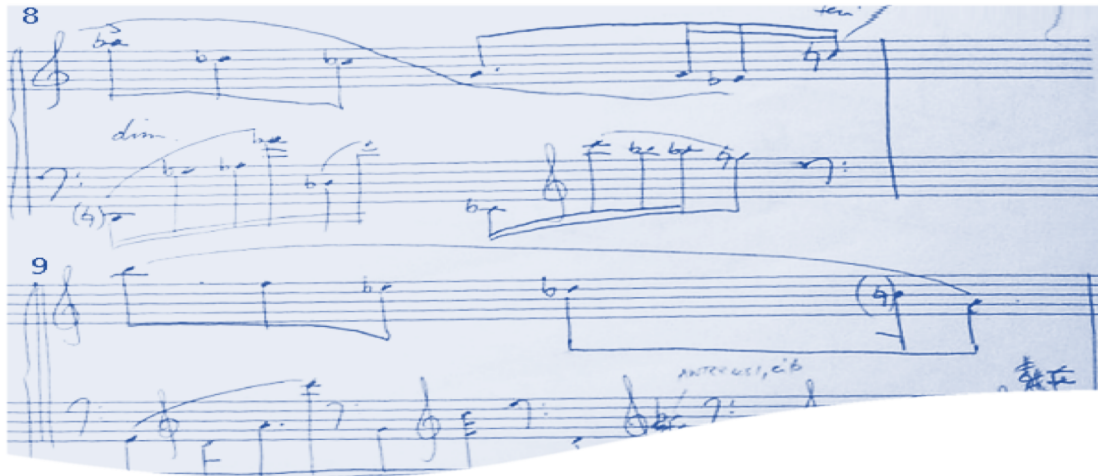
Nocturne.
Nyugoceltan, de mini furt loren.

1942

p

sf

Ped.



Esimerkki 4.5. *Nocturne* pianolle vuodelta 1942 kuuluu Ligetin julkaisemattomiin sävellyksiin. Nuottiesimerkissä tahdit 1–5 sekä 8–9. Elisa Järven käsin jäljentämä. (PSS.)

Nocturne vuodelta 1942 (esimerkki 4.5) eroaa lyyrisyydellään edellä mainituista kappaleista. Tätäkin sävellystä hallitsee kvintti-intervalli, mikä luo myös hieman impressionistisen harmoniamailman. Toisaalta väliosan kuudestoistaosanuottien säästyskuvio tuo mieleen Chopinin nokturnot. Ligeti mainitsi myöhemminä vuosina pianistisiksi esikuvikseen juuri Chopinin ja Debussyn. (Ligeti 1990b.) Sävellykseen persoonallista otetta tuo keskijakson fraasituksen monitulkintaisuus, sävellys ikään kuin pulppuaa eteenpäin parillista fraasijakoa vältellen. Niin *Nocturnen* säästyskuviossa kuin seuraavana vuonna kirjoitetussa *Allegro moderatossa* (esimerkki 4.7) merkillepantavaa on säästyskuvion ryhmittyminen soinnuiksi tai kvintti-intervalleiksi³⁶ niin, että heikommalle iskulle osuva sävel tai sointu ennakoi seuraavan, painokkaamman iskun sävelikköä (esimerkit 4.6 ja 4.7).

³⁶ *Nocturnen* säästyskuvion äänet voi hahmottaa pareiksi myös iskujen mukaan, jolloin seksti- ja tritonu-intervallit vuorottelevat, ja tritonuksen voi ajatella purkautuvan puolissävelaskelin ulospäin.



Esimerkki 4.6. *Allegro moderato* vasemman käden osuuden voi ryhmitellä puhtaiksi kvinteiksi.



Esimerkki 4.7. *Allegro moderato* (1943) katkelma. Elisa Järven käsin jäljentämä. (PSS.)

Merkittävin ja laajin Ligetin nuoruusvuosien pianoteoksista on seuraavassa luvussa käsiteltävä *Musica ricercata* (1951–1953). Samoja temaattisia aineksia esiintyi jo vuonna 1950 kirjoitetussa kolmiosaisessa nelikätissävellyksessä *Sonatina* (esimerkit 4.8 ja 4.9). Tuona aikana syntyneen, unkarilaiseen kansanballadiin pohjautuvan sekakuoroteoksen *Pápainé* [*Leski Papai*] melodioissa voi tunnistaa samankaltaisia temaattista elementtejä³⁷ kuin *Sonatinan* toisen osan melodiassa (esimerkit 4.9 ja 4.10). Kvintti- ja kvarttiintervallin vallitsevuus on tässäkin teoksessa ilmeinen. Varhaisiin soolopianosävellyksiin lukeutuu myös julkaisematon *Chromatische Fantasie* (1956), joka kokeilee kromaattista riviä sarjallista tekniikkaa käyttäen.

³⁷ *Sonatinan* toisen osan ja *Musica ricercatan* seitsemännän osan lauluteema muistuttaa myös Ligetin viulukonserton (1990) toisen osan alkua *Aria*.



Esimerkki 4.8. Tahdit 1–3 *Sonatinan* ensimmäisen osan primo-osuudesta. Sama rytmikäs aihe löytyy *Musica ricercatan* kolmannesta osasta.



Esimerkki 4.9. Tahdit 5–13 *Sonatinan* toisen osan primo-osuudesta. Sama melodia esiintyy myös *Musica ricercatan* seitsemännessä osassa sekä vuosia myöhemmin kromatiikalla maustettuna viulukonserton osassa *Aria, Hoquetus, Choral*.

perdendosi

pp

pp

pp

pp but clearly audible

pp but clearly audible

S
Pá - pa - i - né,
Kommt Frau Pá - pai
Wi - dow Pá - pai

A
Pá - pa - i - né,
Kommt Frau Pá - pai
Wi - dow Pá - pai

T
Fe - ke - te a te - me - tö - nek ka - pú - ja, Pá - pa - i - né,
Durch das schwar-ze, en - ge, dun - kle Fried - hofs - tor, kommt Frau Pá - pai
Car - ried through the black and nar - row grave - yard gate, wi - dow Pá - pai

B
Fe - ke - te a te - me - tö - nek ka - pú - ja, jaj!
Durch das schwar-ze, en - ge, dun - kle Fried - hofs - tor, joj!
Car - ried through the black and nar - row grave - yard gate, Oh!

Esimerkki 4.10. *Pápainé* (1953) sekakuoroteoksesta katkelma, jossa harmonisia ja melodisia yhtäläisyyksiä *Sonatinassa* ja *Musica ricercatassa* esiintyvän kansanlaulumaisen teeman kanssa.

Tässä luvussa esitellyistä 1940- ja 1950-lukujen pienistä pianosävellyksistä ja harjoitelmista voi tunnistaa muun muassa seuraavia sävellystekniikoita ja piirteitä: intervallitoisto, motiivitoisto, kaanontekniikat ja vahva aksentointi. Edellisessä luvussa kuvatuista myöhäistuotannon tyylipiirteistä #3 (toistuva kahdeksasosasyke), #4 (monitulkintaisuus), #5 (toisteisuus), #8 (ennustettava rytminen systeemi), #9 (Chopin-vaikutteet), #10 (lainalaisuudet) on jo orastavia viitteitä. Nämä elementit, sekä kansanmusiikkia lainaavat tai jäljittelevät melodiakulut ja motiivit, pilkahtelevat ja voimistuvat myöhemmässä tuotannossa.

Steinitz (2003, 67) luonnehtii osuvasti Ligetin luovuuden kuplineen nuoruusvuosina kuin kuohuviini suljetussa pullossa. Säveltäjä pyrki voimakkaasti kohti taiteellista ja sävellyksellistä vapautta. (Steinitz 2003, 56–65.) Sävelkielessä alkaa näkyä yhä voimakkaammin persoonallisia piirteitä *Musica ricercatan* myötä.

4.3 *Musica ricercata* – yksitoista tutkivaa sävellystä

Musica ricercata (1951–1953) syntyi Budapestissa aikana, jolloin kaupunki oli poliittisista syistä kulttuurisesti eristäytynyt länsimaisista virtauksista. Ligeti yritti tietoisesti noina vuosina irrottautua Bartókin ja Stravinskin tyyleistä, jotka edustivat hänelle tuolloin moderneinta musiikkia. (Ligeti 2007b, 154–156.) Otsikko *Musica ricercata*³⁸ viittaa tuohon irrottaumispyrkimykseen. Ligeti haastoi itsensä kokeilemaan, mitä voisi tehdä yhdellä ainoalla sävelkorkeudella ja sen oktaavitranspositioilla. (Ligeti 2007b, 154.) *Musica ricercata* oli aikoinaan niin moderni ja kromaattinen, että teosta ei esitetty Unkarissa vuosikymmeniin.

Useat tutkijat (mm. Steinitz 2003, Dibelius 1994, Toop 1999) lukevat *Musica ricercatan* merkittäväksi sävellykseksi Ligetin tuotannossa. Ligeti itse suhtautui teokseen sävellysetydisarjana, mikä näkyy myös käsikirjoituksen unkarinkielisessä alaotsikossa *Ittanulmány* (Kerékfy 2014, 209)³⁹. Tarkoitus oli ”mit der Tradition zu brechen und etwas

³⁸ *ricercare* [it.] = etsiä, hakea, tutkia, selvittää; *ricercata* = etsitty.

³⁹ *tanulmány* = etydi, tutkielma. Painetussa nuottijulkaisussa tätä alaotsikkoa ei enää näy.

Neues zu machen”. Etenkin ensimmäisten osien tyyllilliset tuntomerkit enteilivät Ligetin mukaan hänen tulevaa säveltäjäjyyttään. (Ligeti 2007b, 155.)

Musikologi Friedemann Sallis on havainnut sävellyksellä yhtäläisyyksiä Ligetin opettajan Sándor Veressin pianosävellyksen *Dudanótan* [Säkipillissävelmä] ja *Musica ricercata* kontrapunktitekniikan välillä (Sallis 2011, 9). Ligeti puolestaan tunnisti teoksessaan Bartókin ja Stravinskyn vaikutuksen, jotka edustivat tuolloin hänelle modernismia (Ligeti 2007b, 154–155).

Musica ricercata sai odottaa poliittisista syistä kokonaiskantaesitystään ja unohtui vuosikymmeneksi. Vasta marraskuussa 1969 Liisa Pohjola kantaesitti koko sarjan Ruotsin Sundsvallissa (Schott). Sitten teos on löytänyt paikkansa pianistien ohjelmistossa. Sävellys on lisäksi herättänyt niin elokuvaohjaajien kuin koreografien huomion. Ligeti sovitti jo vuonna 1953 osat 3, 5, 7, 8, 9 ja 10 puhallinkvintetille otsikolla *Sechs Bagatellen*⁴⁰. Viimeisin osa puolestaan oli alunperin kirjoitettu uruille nimellä *Ricercare (Omaggio a G. Frescobaldi)*⁴¹. Pierre Charial taas teki sarjasta version posetiiville (Ligeti 1997e). Pelkkä silmäys YouTuben internetsivustolle osoittaa, että *Musica ricercata* on sittemmin innoittanut niin harmonikka-, syntetisaattori- kuin lyömäsoitintaiteilijoita. Pianistien levytyksiä on jo useita.

Koreografi Christopher Wheeldon käytti osia *Musica ricercata*sta Ligetin pianomusiikkiin laaditussa balettikoreografiassaan *Polyphonia* (NYCB). Stanley Kubrick soitti taustamusiikkina toista osaa *Mesto, rigido e cerimoniale* elokuvassaan *Eyes Wide Shut* (1999). Ohjaajaan liittyvässä dokumenttifilmissä Ligeti kertoo, kuinka musiikin käyttö kyseisessä elokuvassa vertautuu osuvasti ajatukseen sävellyksestä ”veitseniskuna suoraan Stalinin sydämeen”. Ligeti kun oli säveltänyt tämän, aikoinaan kiellettyä tyyliä edustaneen teoksen, ainoastaan itseään varten, ja samalla hän omassa mielessään ”terrorisoi stalinismia”. (Harlan 2001, 2h08'00”–2h08'32”)

⁴⁰ Viisi bagatelleista esitettiin jo 1956 hämmäntyneelle yleisölle Budapestin musiikkiakatemian nykymusiikkipäivillä otsikolla *Fünf Bagatellen*. Kuudennen bagatellin sekunti-intervallit olisivat olleet liian dissonoivia esitettäväksi tuon ajan Unkarissa. Koko sarja sai kantaesityksensä Ruotsissa 1968. (Ligeti 2007b, 156–158.)

⁴¹ Dibelius (1994, 49) puolestaan tulkitsee urkuversion syntyneen vasta pianosarjan valmistuttua.

Musica ricercatan leimallinen piirre on säveltasojen määrän kontrollointi. Sarjan osat ovat kuin inventioita ennalta määrättyjen sävelikköjen puitteissa. Käytettävien sävelluokkien määrä lisääntyy osa kerrallaan: ensimmäisessä osassa esiintyy vain kaksi sävelkorkeutta oktaavitranspositioineen, viimeisessä osassa koko kromaattinen asteikko on käytössä.

Musica ricercata on innovatiivisen ja suorastaan humoristisen otteen lisäksi sidoksissa Ligetin varhaisempaan tuotantoon. Teoksessa kuuluvat niin kansanmusiikkivaikutteet kuin Ligetin ensimmäisten pianolle kirjoitettujen sävellysten heijastumat. Bartókin sävellyksille tyypilliset muuntelutekniikat, kuten peilikuvat ja kaanonit, ovat keskeisiä työvälineitä.

Notaatitapa on perinteinen, ellei epäperinteiseksi lueta seitsemännen osan tahtiviivattomuutta, epätavallisia etumerkintöjä osissa II ja V tai avausosan mykkää resonanssioktaavia. Uutta otetta sävellyssarjassa edustavat: rohkeat dissonanssit, metrinen monitulkintaisuus ja metriikan hämärtyneisyys, kiinnostus monikerroksisuuteen ja muun muassa seitsemännen osan käsien osuuksien autonomisuus, hiljaisten dynamiikkojen ja resonanssin kuuntelun vieminen äärimmilleen, suorastaan illuusion asteelle sekä ensimmäisen osan kaltainen muotoratkaisujen vapaus, ikään kuin olisi annettu sävellyksen itse kirjoittaa itsensä loppuun. Teoksessa luodaan sääntöjen ja lainalaisuuksien kautta odotuksia, jotka voidaan murtaa yllättävällä tavalla. Näitä ominaisuuksia havainnollistetaan seuraavassa luvussa ja verrataan pianoetydeihin. Luvun lopussa (taulukko 5.1) esitetään yhteenveto pianoetydien piirteiden esiintymisestä *Musica ricercatan* eri osissa.

5. VERTAILUANALYYSI: PIANOETYDIEN SÄVELKIELEN PIIRTEITÄ *MUSICA RICERCATASSA*

Vertaan tässä luvussa *Musica ricercatan* sävelkieltä pianoetydeihin. Havaintojani ohjaavat 3. luvussa esitetyt kymmenen näkökulmaa (tyylipiirteet #1 – #10) myöhäiskauden kahden pianoetydin sävelkielestä. Varhaisten pianoteosten tekstuurissa on tunnistettavissa samankaltaisia piirteitä ja tuttujen piirteiden ituja. Havainnot kytkeytyvät toisiinsa. Tästä johtuen alalukujen jäsennys ei noudata samaa käsittelyjärjestystä ja luokittelua kymmeneen erikseen ja omissa luvuissaan käsiteltävään piirteeseen kuin luvut 3.3.1 – 3.3.10. Nyt esiteltävät havainnot ja nuottinäytteet ovat valittuja esimerkkejä *Musica ricercatan* analyysistä (ks. myös Järvi 2011b). Taulukko 5.1 antaa kokonaiskuvan piirteiden esiintymisestä *Musica ricercatan* eri osissa.

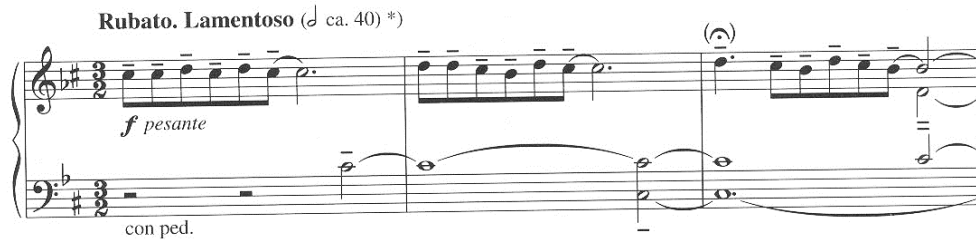
5.1 Ulkoeurooppalaisten vaikutteiden puuttuminen vs. muut vaikutteet

Merkittävä ero myöhäistuotannon ja varhaisten pianosävellysten maailmojen välillä on se, että Ligeti ei ollut nuorena vielä päässyt tutustumaan Euroopan ulkopuolisiin musiikkikulttuureihin. Kansanmusiikkivaikutteet ovat sen sijaan ilmeiset, kuten seuraavista musiikkiesimerkeistä käy ilmi. Lisäksi sävellyksissä voi tunnistaa viittauksia ja vaikutteita toisilta säveltäjiltä⁴² – ja jopa Ligetiltä itseltäänkin (ks. 4. luvun esimerkkien 4.9 ja 4.10 temaattisten ainesten kierrätys ja *Musica ricercatan* VII osan teema esimerkissä 5.8).

Musica ricercatan viidettä osaa (esimerkki 5.1) Kerékly (2008, 216) osuvasti luonnehtii pseudo-kansanlauluksi. Sävellyksen esitysohje kehottaa soittamaan hyvin vapaasti. Puolisävelaskeleet ja laskevat sävelkulut vahvistavat osan valittavaa (*lamentoso*) karaktääriä. Puolisävelaskelkääntyilyjen ohella kvartti–kvintti-soinnut saavat tekstuurin kuulostamaan Bartókilta. Myös Bartók käytti toisinaan epätavallisia etumerkintätapoja.

⁴² *Musica ricercatan* luonnokset ovat tiheään ja tiiviisti toistensa perään kirjoitettuja nuottikatkelmia. Yllättävin luonnoskatkelma *Musica ricercatan* kymmenennen osan motiiviatteen keskellä näyttää erehdyttävästi Richard Wagnerin *Häämarssin* alkutahdeilta. (PSS sekä Levy 2017, 20–21.)

Ligeti on päättänyt tämänkin osan notatoinnissa yhteen alennus- ja yhteen ylennysmerkkiin.



Esimerkki 5.1. Osassa V *Rubato. Lamentoso*, sävelluokat As, H, Cis, D, F, G.

Rytmikäs kahdeksas osa (esimerkki 5.2) on vahvasti kansantanssillinen. Tahtilaji 7/8 (2+3+2) tuo mieleen Bartókin ”bulgarianrytmiset” sävellykset. Kansanmusiikillisuutta lisäävät viulun vapaita kieliä jäljittelevät toistuvat borduna-äännet, kuten e, d ja a.



Esimerkki 5.2. Osa VIII *Vivace. Energico*. Tässä vahvasti kansantanssillisessa osassa on käytössä sävelluokat A, H, C, Cis, D, E, Fis, G, Gis.

Raskas yhdeksäs osa (esimerkki 5.3) alkaa Bartókin kuolinkellojen jäljittelyllä ja on kunnianosoitus edesmenneelle maanmiehelle. Osa heijastelee riipaisevaa sisäistä tuskaa, ja voimistuvien jaksosten esitysketjuna lukee ”kuin paniikissa” (*wie in Panik*).



Esimerkki 5.3. Osa IX (Béla Bartók in Memoriam) *Adagio. Mesto* – *Allegro maestoso*, jossa esiintyvät sävelluokat A, Ais, H, C, Cis, D, Dis, F, Fis, G.

Neljännän osan *Tempo di Valse* (esimerkki 5.4) alku tuo mitä ilmeisimmin mieleen Frédéric Chopinin niin kutsutun *Minuuttivalssin* op. 64/1 (tyylipiirre #9). Merkittyinä tahtilajeina vaihtelevat 3/4 ja 2/4. Chopinmainen hemiolan käyttö, eli näiden kahden pulssitasen samanaikainen esiintyminen eri käsien osuuksissa, on tässä osassa yksi keskeisimmistä jännitettä luovista tekijöistä (tyylipiirre #1). Rubato on ikään kuin aukikirjoitettua. Toisin kuin pianoetydissä *Cordes à vide* chopinmaisuuksia ei tässä sävellyksessä tarkoita haaveilevaa pianismia, vaan ajankäytön venytykset ja metrinen nyrjähtely on kontrolloitua. Soinnissa kuitenkin pyritään eleganssiin ja sirouteen, esityseroittana *grazioso*.

Dekadenttia ilmettä tuovat puolisävelaskeleet, etumerkintäkin on (fis)♯ + (b)♭. Sävellyksessä imitoi myös puolimekaanista posetiivimusiikkia, ja esitysohjeessa kehoitetaan kyseisen soittimen jäljittelyyn ”à l’orgue de Barbarie” (tyylipiirre #5). Yhtäältä osassa voi kuulla kansanmusiikkijäljittelyä, ja toisaalta etenkin vasemman käden osuus tuo mieleen myös Stravinskin humoristisen sävellyksen *Valse* kolmelle kädelle (esimerkki 5.5), jossa vasemman puoleisen soittajan yhdellä kädellä soittama valssikomppi tanssahtelee mekaanisen lystikkäästi (Kerékfy 2008, 220). Ligeti kehottaa esitysohjeessa jäljittelemään posetiiville ominaista rubaton, accelerandon ja ritenuton käyttöä. ”Koneita” jäljittelevä *meccanico*-tyyli nousi yhä merkittävämmäksi kiinnostuksenkohteeksi, ja piirre jalostui hänen myöhemmässä tuotannossaan. Niin pianoetydejä kuin *Musica ricercata* osia on myöhemmin sovitettu mekaanisille soittimille, kuten player pianolle.

Tempo di Valse (poco vivace - „à l'orgue de Barbarie“) $\text{♩} = 96^{(8)}$

Copyright © Schott Music, Mainz, Deutschland. All rights reserved.

Esimerkki 5.4. Osassa IV *Tempo di valse (poco vivace - « à l'orgue de Barbarie »)*, on käytössä sävel-luokat A, B, Fis, G, Gis. Sävellyksessä on viittaus Chopinin ja Stravinskin valsseihin sekä toisteiseen *meccanico*-tyyliin. Lisäksi leikitellään metristä tahtijakoa ja kuviointia muunnellen. Osassa voi tunnistaa tyylipiirteet #1, #5, #9, #10.

Waltz

M. M. $\text{♩} = 66$

IGOR STRAVINSKY

PRIMA

SECONDA

Esimerkki 5.5. Igor Stravinskin pianosävellyksessä *Waltz* voi kuulla tyyllillisiä yhtäläisyyksiä *Musica ricercatan* neljännen osan kanssa.

5.2 Lainalaisuudet, rajoitukset, yhtenäisyys, mekaanisuus

Luvun 3 esimerkkietydeissä *Cordes à vide* ja *Fém* yhtenäisyyttä luo pitäytyminen kvinttiharmonioissa tai tietyn rytmikaavan toistossa. Sävelkorkeuksien rajoittaminen on *Musica ricercatan* leimallisin piirre, ja siitä johtuen taulukossa 5.1 kaikkien osien kohdalle on merkitty tyylipiirteet #10 (lainalaisuudet, rajoitukset, yhtenäisyys) esiintyminen. Pysyminen tietyissä sävelluokissa sekä haastoi Ligetin kokeiluihin että

toisaalta loi teokselle yhtenäisen, askel kerrallaan laajenevan muodon⁴³. Luvussa 4.2 siteerasin Richard Steinitzin vertausta Ligetin luovuuden ja suljetussa kuohuviinipullossa kuplimisen välillä. Ulkopuoliset esteettiset rajoitteet olivat pitkälti seurausta vallitsevasta poliittisesta tilanteesta. Toisaalta Ligeti myös asetti kokeilunhaluisesti itselleen sääntöjä ja rajoituksia kehittääkseen sävelkieltään ja haastaakseen luovuuttaan⁴⁴. Äänenkorkeuksia säätelevien rajoitteiden puitteissa hän väistämättä joutui käyttämään rytmiiikkaa ja metriikkaa monipuolisella ja innovatiivisella tavalla. Yhtenäisyyttä sarjan osiin tuo myös pitäytyminen joka osassa jonkin tietyn rytmisen idean esittelyssä ja kehittälyssä.

Ensimmäinen osa (esimerkit 5.6 ja 5.7) rakentuu pelkästään yhden säveltason eli a:n transpositioille. Aivan osan lopussa yllättävä d-sävelten oktaavi panee pisteen leikittelylle. Avausosa on karakteriltaan jyrkän monumentaalinen, dramatiikkaa luo taukojen ja voimakkaiden äänten leikkaava vuorottelu. Äänenvärejä vaihdetaan koko dynamiikan skaalaa käyttäen sekä resonanssikaikuja⁴⁵ kuulostellen. Rytminkäyttö on sekä yksinkertaista että kekseliästä. Valtaosassa sävellystä vasen käsi rummuttaa kahdeksasosanuotteja (tyylipiirre #3), ja oikea käsi puolestaan soittaa niitä vasten neljäsosa- ja kahdeksasosanuoteista koostuvia, vuoroin lyheneviä ja vuoroin piteneviä rytmisarjoja. Tämä luo vaikutelman vuoroin kiihtyvistä ja hidastuvasta temposta. Kirjoitettuna tahtiosoitukseksi pysyy lähes koko osan ajan 4/4. Kuitenkin oikean käden soittamien aksenttien sekä fraseerauspilkkujen luomat metrunkaltaiset yksiköt vaihtelevat kestoiltaan ja horjuttavat metriikan ennustettavuutta (tyylipiirteet #1, #2 ja #4).

⁴³ ”Laajenemisella” en tarkoita rekisterillistä laajenemista, vaan ikään kuin kuvan pikselien määrän kasvamista äänenkorkeuksien määrän lisääntyessä. Tämän syvyysuunnassa kasvamisen voi halutessaan rinnastaa Ligetiä kiehtoneisiin matemaattisiin fraktaalikuvioiden, joskaan kuvio ei toista itseään.

⁴⁴ Ligeti (1968, 24–25) mainitsee, että sävellysohjeittajana Tukholman musiikkiakatemiassa hän haastoi opiskelijansa juuri rajoitusten kautta tutkimaan sävelkudosten mahdollisuuksia, esimerkiksi määrittelemällä etukäteen harjoitustehtävälle ambituksen tai tietyn kuviotyyppin.

⁴⁵ Resonanssikaikuilla tarkoitetaan tahtien 3–4 kaltaista ilmiötä. Vasemman käden äänettömästi alaspainaman oktaavin kielet jäävät värähtelemään seuraavan tahdin ajaksi.



Esimerkki 5.6. Osan I *Sostenuto* – *Misurato* – *Prestissimo*, alkutahdit. Loppua lukuun ottamatta osassa on käytössä vain sävelluokka A transpositioineen.



Esimerkki 5.7. Ensimmäisen osan tahdit 30–33, joissa ilmenevät piirteet #2 ametrisyys, #3 pohjasyke, #4 monitulkintaisuus, #5 mekaanisuus ja #10 rajoittuminen yhteen sävelluokkaan.

Musica ricercatan ensimmäisen osan rummuttavat a-säveliset kahdeksasosanuotit tuovat väistämättä mieleen pianoetydin *Fém*. Kummassakin sävellyksessä metrinen vaihtelu on kehitelty pitkälle ja toisaalta rajoitettu muita elementtejä: ensin mainittu pitäytyy yhdessä sävelkorkeudessa ja sen oktaavitranspositioissa ja jälkimmäinen taas kvintti-intervallissa (tyylipiirre #10). Molemmat sävellykset myös muistuttavat horjumatonta hakkaavaa konetta (tyylipiirre #5), joskin *Musica ricercatan* ensimmäisessä osassa tempo kiihtyy hallitusti kahden sivun mittaisen accelerandon myötä⁴⁶.

5.3 Monikerroksisuus

Musica ricercatan seitsemännen osan (esimerkki 5.8) leimallisin piirre on vasemman käden itsenäinen, seitsemää säveltä toistava ostinato-kuvio, joka pyörii hiljaa taustalla

⁴⁶ Ligeti totesi pitäneensä koneista, jotka eivät toimi kunnolla. (Varnai 1983, 16.)

omassa tempossaan⁴⁷. Ligetin (1990b) myöhemmin mainitsema pyrkimys monien tempo-kerrosten samanaikaisuuteen on tässä jo idullaan (tyyliipiirre #1). Käsien osuuksille erikseen annetut omat metronomitempo- suositukset eivät ole keskenään jakosuhteessa. Lisäksi vasemman käden osuus rullaa ilman tahtimetriikkaa (tyyliipiirre #2), kun taas oikean käden osuus etenee $\frac{3}{4}$ tahtilajissa. Puhallinkvintettoversiossa (III osa sarjassa *Sechs Bagatellen*) ostinato-kuvio on kuitenkin kirjoitettu yhden tahdin kestäviksi septoliryhmiksi. Tämä ero johtuu mahdollisesti yhteissoitollisista haasteista: ostinato-kuvio vuorottelee aina kahden puhallinsoittajan välillä. Kuvion sävelet ryhmittyvät kvartti-intervallipareiksi, mikä antaa omanlaisensa värin teoksen pohjaharmonialle.

Friedemann Sallis (2011, 8–11) on juuri tässä *Musica ricercatan* osassa nähnyt yhtäläisyyksiä Ligetin opettajan Sandor Veressin tuotannon kanssa. Hän vertaa sävellystä Veressin pianosarjaan *Dudanóta* [Säkkipillisävelmiä], jonka sävellyksissä niin ikään melodia ja säestysosuuden ostinatokuvio etenevät synkronoitumatta toisiinsa. Tämänkin elementin voisi yhdistää *meccanico*-ajatukseen (tyylipiirteet #5 ja #8) sekä Ligetin alati kasvavaan kiinnostukseen moniin samanaikaisesti eteneviin itsenäisiin tempotasoihin.



Esimerkki 5.8. *Musica ricercatan* seitsemännen osan alku. Käsikirjoituksen kopio. (PSS.) Osassa esiintyvät piirteet: #1 monikerroksisuus, #2 tahtimetriikan puuttuminen, #5 konemaisuus, #8 ennustettavuus.

⁴⁷ Karlheinz Stockhausen on muistellut kohtaamistaan Ligetin kanssa Kölnissä 1957 ja tuolloin kuulemiaan Ligetin nuoruusvuosien kansanmusiikkivaikutteisia ja ”kehrumaisia” ostinato-sävellyksiä, joissa oli jo sama henki läsnä kuin Ligetin myöhemmässä tuotannossa. (Custodis 2004, 82.)

5.4 Illusorisuus, monitulkintaisuus

Luvun 2.4 lopun esimerkissä 2.2. näytettiin viidennen pianoetydin *Arc-en-ciel* loppuhäivytyks, jossa pianotekstuuri hidastuu ja hiljenee kuulumattomiin ja loihtii illuusion yhä korkeammalle äärettömyyksiin jatkuvista pianonkoskettimista. Samalla tavoin *Musica ricercata*n toisen osan lopetus luo vaikutelman hiljenevän ja harvenevan G-sävelen tikityksen jatkumisesta äärettömyyteen (esimerkki 5.9)⁴⁸.

Senza tempo
8
sfpp
mpppp *)
perdendosi
ppp
pppp
Pedal allmählich aufheben / lift pedal gradually 2'30"-3'
*) allmählich langsamer werden / gradually become slower.

Esimerkki 5.9. *Musica ricercata*n toisen osan lopussa tekstuuri häipyä harveten ja hiljentyen vähitellen kuulumattomiin (tyylinä #4).

Toisenlainen illuusionomainen tilanne on ensimmäisessä osassa (esimerkki 5.7), jossa hemiolat ja rytmiset alajaot vaihtelevat ja musiikki tuntuu kiihtyvän ja harvenevan, vaikka pohjasyke pysyy samana. Tempo ikään kuin samaan aikaan sekä pysyy että kiihtyy.

Sarjan päättävää osaa Ligeti luonnehti vastakohtapareilla vakava–karikatyyrinen, koulumainen–syvälinen. Tämä *ricercare* on kunnianosoitus Frescobaldille. Ligeti kuitenkin halusi häivyttää tämän jäyhän sävellyksen liian polyfonisuuden pitämällä rytmiset vaihtelut vähäisinä. (Ligeti 2007b, 154–155.) Ensimmäiset kaksi sivua käsittävät lähes yksinomaan tauotonta kromaattista neljäsosasävelkulkua. Osan lopussa soivat pitkät ja hiljaiset a-sävelet ylä- ja alarekisteristä. Näin palataan teossarjan aloittavaan sävelluokkaan – ja ympyrä sulkeutuu. Jatkuva kromaattinen kulku yhdistyy myös lamento-topokseen, joka on Ligetin myöhemmässä tuotannossa tyyppillinen (Steinitz

⁴⁸ Kuuntelukokemus vastaa hieman tunnetta kuulotestissä, jossa samaa äänenkorkeutta toistetaan hiljenevässä sarjassa. Testattavana oleva saattaa välillä miettiä, kuuliko vai kuvitteliko hän kuulevansa vielä yhden äänen.

2006, 18). Toinen merkille pantava piirre osan taukoamattomassa alaspäisessä kulussa on äänilinjojen järjestyksen jatkuva muutos ja näennäinen lisääntyminen: ylin ääni on hetken kuluttua toiseksi ylin ja uusi äänilinja ilmestyy kudoksen päälle (esimerkki 5.10). Kohdassa voi tunnistaa esimakua ”jatkuvan alaspäisen kulun” illuusiosta, jota käsiteltiin pianoetydien ja myöhäistuotannon kohdalla (tyylipiirre #4).



tuodaan pintarakenteeseen metristä ja polymetristä vaihtelua. Erona on kuitenkin se, että *Fémin* esittäjä saa itse määritellä aksenttien paikat.

Kokoelmien kokonaisrakenteissa voi löytää yhtäläisyyksiä. Luvun 3 alussa esitetty taulukko etydikokoelmien välisistä yhteyksistä saattaisi olla osittain sovellettavissa *Musica ricercataan*. Myös *Musica ricercatan* avausosa alkaa juhlavasti oktaaveilla, kuten ensimmäisen ja toisen etydikokoelman aloittavat pianoetydit nro 1 *Désordre* ja nro 7 *Galamb Borong*. Lisäksi viimeiset osat⁴⁹ näissä kokoelmissa ovat laajamuotoisia ja kromaattisia. Asia vaatisi kuitenkin tarkempaa tutkimusta. Kokoelmia yhdistää joka tapauksessa eksperimentointi ja tietynlainen sävellysetydiys, mikä kävi ilmi niiden alkuperäisistä nimistäkin. Sävellysten omien lainalaisuuksien ennustettavuus ja yllätyksellisyys on myöhäistuotannossa viety vielä pidemmälle asteelle.

Metriikan käyttö on ollut jo *Musica ricercatassa* luovaa, ja Ligeti on useassa osassa pyrkinyt irti säännöllisestä tahtimetriikasta (tyylipiirre #2). Kuitenkin useissa pianoetydeissä hän vielä rohkeammin ilmaisee, että kirjoitetut tahtiviivat ovat vain helpottamassa nuotinlukua. *Musica ricercatan* seitsemännen osan monikerroksisuus (tyylipiirre #1) ja käsien soittamien osuuksien tempollinen itsenäisyys tuo mieleen Ligetin myöhemmin ilmaisemat pyrkimykset kirjoittaa polytempoista musiikkia. Tämä tavoite haastoi myöhäistuotannon pianoetydit soittoteknisten mahdollisuuksien äärirajoille asti. *Musica ricercatan* sävellykselliset oivallukset jäivät siis itämään ja jalostivat Ligetin myöhemmän sävelkielen ainutlaatuiseksi.

⁴⁹ Tässä viitataan alkuperäiseen toisen kokoelman viimeiseen osaan eli etydiin nro 13 *L'escalier du diable*, joskin myös etydi nro 14 *Coloana fără sfârșit* täyttää tämän kuvauksen.

<i>Musica ricercata</i> (1951–1953)												<i>Cordes à vide</i> (1985)	<i>Fém</i> (1989)
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI			
●			○			●					#1 Monikerroksisuus	●	●
●		●				●					#2 Tahtimetriikan puuttuminen, ametrisyys	●	●
●		○									#3 Pohjasyke, kahdeksasosapulssi	○	●
●	●									●	#4 Illusorisuus, monitulkintaisuus	●	●
●			●			●					#5 Toisteisuus, mekaanisuus		●
										○	#6 <i>Ars nova ja ars subtilior</i> -vaikutteet	●	●
											#7 Ulkoeurooppalais- vaikutteet	○	●
●	●					○				●	#8 Ennustettavuus vs. yllätyksellisyys	○	●
			●								#9 Rubato, Chopin-vaikutteet	●	
●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	#10 Lainalaisuudet, rajoitukset, yhtenäisyys	●	●

Taulukko 5.1. Yhteenveto vertailuanalyysistä. Pianoetydien *Cordes à vide* ja *Fém* piirteitä *Musica ricercatan* osissa. Valkoinen pallo viittaa piirteen esiintyvän vain osassa sävellystä.

6. JOHTOPÄÄTÖKSET

6.1 Tutkimuksen kriittinen tarkastelu

Tutkielmassani tarkastelin György Ligetin varhaisten sekä myöhäistuotantoon kuuluvien pianoteosten sävelkieltä. Pyrkimyksenäni oli identifioida esimerkkiteoksista, kahdesta pianoetydistä, Ligetin myöhäisen sävelkielen leimallisia piirteitä ja tunnistaa niiden mahdolliset idut tai ilmeneminen jo varhaistuotantoon kuuluvassa pianosarjassa *Musica ricercata*. Vertailuanalyysi nosti teoksista esille sekä samankaltaisuuksia että ominaisuuksia, jotka ovat muuntuneet ja voimistuneet vuosien varrella. Samankaltaisia piirteitä teoksissa olivat #1 monikerroksisuus, #4 monitulkintaisuus, #5 ennustettavan mekanismin luominen sekä eräät sävellyksille yhtenäisyyttä tuovat #10 lainalaisuudet ja rajoittavat elementit, kuten leimallinen intervalli tai sävelvalikko. Myös teossarjojen kokonaisrakenteista löytyi yhtäläisyyksiä. Teoksissa luodaan odotuksia ja #8 ennakoitavia järjestelmiä, jotka sitten rikotaan.

Aineisto ja käytetty analyysimenetelmä osoittautuivat riittäviksi tämän laajuisessa tutkimuksessa nostamaan suppeahkon joukon sävellysten ominaispiirteitä vertailuanalyyttiseen tarkasteluun ja osoittamaan yhteyksiä teosten välillä. Laajempi otanta Ligetin tuotannosta tuottaisi luonnollisesti yleistettävämpiä havaintoja. Kaksi pianoetydiä ei anna kattavaa kuvaa myöhäistuotannon sävelkielen moninaisuudesta. Näkökulma olisi ollut toisenlainen, jos vertailtavat piirteet olisi poimittu ensiksi varhaistuotannosta ja niiden toistumista ja muovautumista seurattu myöhemmässä tuotannossa. Todennäköisesti laajemman teosotannon myötä esimerkiksi niin kutsutun lamento-motiivin esiintyminen ja kehittyminen olisi päässyt yhdeksi vertailtavaksi piirteeksi⁵⁰. Tällä kertaa lähtökohdaksi valitut kaksi kvintti-intervallilla leikittelevää etydiä havainnollistavat kuitenkin säveltäjän luovuutta ja sitä, kuinka Ligeti on samankaltaisista intervalliaineuksista kehitellyt eri kerroilla erilaisia ratkaisuja. Vielä tarkempi ja

⁵⁰ Steinitz (2006, 18) toteaa lamento-motiivin ”kummittelevan lähes joka toisessa Ligetin teoksessa” vuoden 1980 jälkeen.

yksityiskohtaisempi analyysi saattaisi paljastaa fraktaalien tavoin yllättäviä syvätason piilorakenteita ja lainalaisuuksia.

Varhaisteosten osalta tässä tutkimuksessa uutta näkökulmaa tuo liitteenä näkyvä pianosävellysten teosluettelo, joka huomioi myös julkaisemattomat teokset. Kiinnostavaa olisi saada selville, miten laajasti Ligeti nuoruusvuosinaan Unkarissa oli radion kautta päässyt tutustumaan länsimaiseen nykymusiikkiin.

Äänenkorkeuksia säätelevien rajoitteiden puitteissa Ligeti väistämättä joutui *Musica ricercatassa* käyttämään ja kokeilemaan rytmin ja metriikan mahdollisuuksia monipuolisella ja innovatiivisella tavalla. Syntyneillä oivalluksilla oli vaikutusta hänen myöhempään sävelkieleensä.

6.2 Jatkotutkimus

Lopuksi esitän muutaman ajatuksen mahdollisista jatkotutkimuskysymyksistä. Tässä tutkielmassa rytmiikan tarkastelu sai enemmän painoa kuin esimerkiksi säveltasojärjestelmä – olihan Ligetin pääasiallinen sävellyksellinen kiinnostus etydien rytmiikassa ja metriikassa. Eri parametrien analyysia on mahdollista viedä syvemmälle tasolle. Esimerkiksi *Fém*-etydistä löytyy (mm. Castrén 2019) niin rytmin kuin myös sävelkorkeuksien tarkastelussa – tietoisia tai tiedostamattomia – lainalaisuuksia. Mitä sävelryhmiä löytyisikään kvintti-intervalliharmonioiden tarkassa analyysissa *Cordes à videsista*? Minkälaisia systeemejä muusta pianotuotannosta paljastuisi eri parametrien yksityiskohtaisessa analyysissa? Voi olettaa, että *Musica ricercatasta* ja pianoetydeistä kuoriutuisi tarkemmassa analyysissa esille monenlaisia monikerroksisia säännönmukaisuuksia.

Tässä tutkielmassa tuotiin pistemäisesti esille joitakin sekä Ligetin pianoetydeissä että jo aivan varhaisissa sävellysharjoitelmissa esiintyviä samankaltaisuuksia. Laajemmalla otannalla ja syvemmällä tarkastelulla havainnoista voisi mahdollisesti piirtää yhtäjaksoisia linjoja Ligetin tuotannon läpi. Näihin kuuluvat esimerkiksi *Nocturnen* (1942) chopinmainen pianotekstuuri sekä rinnakkaisten kvinttien linjat sen säestyskudoksessa.

Ligetin musiikin monitulkintainen ja monikerroksinen metriikka sekä sen hahmotusmahdollisuudet tarjoaisivat esitysanalyysille ja tieteiden väliselle tutkimukselle

materiaalia. Ajankohtainen alue on myös esitysohjeiden ja nuottieditioiden kriittinen tarkastelu.

Ligetin pianoetydeitä voi pitää huomattavimpana 1900-luvun jälkipuolen pianoetydikokoelmana ja sävellykset kuuluvat keskeiseen nykymusiikkiohjelmistoon. Säveltäjän monipuolinen tuotanto tarjoaa tutkittavaa ja pureskeltavaa niin esittäjille, kuuntelijoille kuin analyytikoillekin.

LÄHTEET

Painamattomat lähteet

Banfield, Volker 2008. Volker Banfieldin haastattelu Hampurissa 22.2.2008.

Castrén, Marcus 2017. *Aspects of Pitch Organization in György Ligeti's Piano Étude No. 8, Fém*. Esitelmä Helsingin György Ligeti -symposiumissa 10.2.2017.

Järvi, Elisa 2011b. *György Ligetin Musica ricercata (1951–53): välähdyksiä tulevaisuudesta*. Musiikkitieteen kandidaatintutkielma. Helsingin yliopisto.

Järvi, Elisa 2013a. *Kvinttien kaarroksia. Tarkastelussa György Ligetin pianoetydi nro 2 Cordes à vide*. Musiikkitieteen analyysiseminaariesitelmä. Helsingin yliopisto.

Järvi, Elisa 2013c. *Moniulotteisia kvinttejä. Katsaus György Ligetin kahden pianoetydin yhtäläisyyksiin*. Musiikkitieteen laudaturseminariesitelmä. Helsingin yliopisto.

Järvi, Elisa ja Iida, Sae 2017. *Ligeti dimensions*. Esitys Helsingin György Ligeti -symposiumissa 11.2.2017.

Ligeti, György 1990b. Esitelmä Valkoisessa salissa, Helsinki Biennale 20.2.1990. Äänitallenne Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitoksen studion arkistossa.

Ligeti, György 1997a. Kirje tuntemattomalle vastaanottajalle 8.10.1997. Paul Sacher Stiftung. Ligeti-kokoelma.

Okumura, Keiko 2017. *Ligeti's sketch study: The Compositional Process of His Atmosphères (1961)*. Esitelmä Helsingin György Ligeti -symposiumissa 10.2.2017.

PSS. Paul Sacher Stiftung Basel. Sammlung György Ligeti. Kirjeitä, videotallenteita, nuotteja ja luonnoksia. Luettelointi kesken.

Risset, Jean-Claude 2006. Vierailuluento Sibelius-Akatemian musiikinteknologian osastolla 6.9.2006.

Ullén, Fredrik 2008. Fredrik Ullénin haastattelu Sollentunassa 16.5.2008.

Ullén, Fredrik 2017. *György Ligeti and Science*. Keynote-puheenvuoro Helsingin György Ligeti -symposiumissa 10.2.2017.

Internetläheteet

GLS 2017. György Ligeti Symposium Helsinki. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
[https://www.uniarts.fi/ligeti 2017](https://www.uniarts.fi/ligeti%202017) [Katsottu 11.11.2019.]

Harlan, Jan 2001. Stanley Kubrick – A Life in Pictures.
<https://youtu.be/DqmgW79JvPM?t=7691> [Katsottu 1.5.2020.]

Ligeti, György 1990a. *Bild und Musik. György Ligeti – Wege der Neuen Musik*. 3Sat & Bremer Institut Film/Fernsehen 1990.
<https://www.youtube.com/watch?v=kignq7wZ7AI> [Katsottu 1.5.2020.]

Painetut nuotit

Bartók, Bela 1928. *String Quartett No. 4. Sz.91*. Wien: Universal Edition.

Ligeti, György 1983. *Sechs Bagatellen*. Mainz: Schott ED 6407.

Ligeti, György 1986. *Études pour piano. Premier livre (1985). Faksimileausgabe*, vorläufige Fassung. Mainz: Schott ED 7428.

Ligeti, György 1988. *Pápainé (1953)*. Mainz: Schott.

Ligeti, György 1991a. *Capriccio No. 1 · Invention · Capriccio No. 2 (1947–1948)*. Mainz: Schott ED 7807.

Ligeti, György 1991b. *Musica ricercata per pianoforte (1951–1953)*. Mainz: Schott ED 7718.

Ligeti, György 1992. *Konzert für Violine und Orchester (1990–1992)*. Mainz: Schott.

Ligeti, György 1997b. *Études pour piano. Premier livre (1985). Final edition*. Mainz: Schott ED 7989.

Ligeti, György 1997c. *Études pour piano. Deuxième livre (No. 7–15) (1988–94). Unveröffentlichtes Manuskript*. Mainz: Schott.

Ligeti, György 1998. *Études pour piano. Deuxième livre (1988–1994)*. Mainz: Schott ED 8654.

Ligeti, György 2005. *Études pour piano. Troisième livre (1995–2001)*. Mainz: Schott ED 8541.

Wehinger, Rainer 1970. *Hörpartitur: György Ligeti Artikulation (1958)*. Mainz: Schott ED 6378.

Kirjallisuus

Bauer, Amy 2008. The Other of the Exotic: Balinese Music as Grammatical Paradigm in Ligeti's 'Galamb Borong'. *Music Analysis* 27: 2, 337–372.

Bernard, J. W. 2011. Rules and regulation: Lessons from Ligeti's compositional sketches. *György Ligeti. Of foreign lands and strange sounds*. Toim. Louise Duchesneau & Wolfgang Marx. Woodbridge: Boydell, 149–167.

Bregman, Albert S. 1990. *Auditory scene analysis: The perceptual organization of sound*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Callender, Clifton 2007. Interactions of the Lamento Motif and Jazz Harmonies in György Ligeti's Arc-en-ciel. *Intégral* 21, 41–77.

Castrén, Marcus 2019. Aspects of Pitch Organization in György Ligeti's Piano Étude No. 8, Fém. *Trio* 1–2, 44–61.

Custodis, Michael 2004. *Die soziale Isolation der neuen Musik. Zum Kölner Musikleben nach 1945*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

Dibelius, Ulrich 1994. *György Ligeti. Eine Monographie in Essays*. Mainz: Schott Musik International.

Floros, Constantin 1996. *György Ligeti: Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*. Wien: Lafite.

Forte, Allen 1973. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press.

Gallot, Simon 2010. *György Ligeti et la musique populaire*. Lyon: Symétrie.

Järveläinen, Hanna 2010. Musiikin ryhmittäminen ja kuulema-analyysi. *Musiikkipsykologia*. Toim. Louhivuori & co. Jyväskylä: WS Bookwell Oy.

Järvi, Elisa 2011a. *Kääntynvä kaleidoskooppi. Näkökulmia György Ligetin pianoetydiin nro 8 Fém (1989)*. EST-julkaisusarja 21. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Järvi, Elisa 2013b. György Ligetin kynänjäljillä Baselissa. Katsaus pianoetydien esitysmerkintöihin, osa 1. *Trio* 2:1, 39–54.

Kerékfy, Márton 2008. 'A "new music" from nothing': György Ligeti's *Musica ricercata*. *Studia Musicologica* 49:3, 203–230.

Kerékfy, Márton 2014. *The influence of East European folk music on the music of György Ligeti*. English summary. Väitöskirja. Budapest: Liszt-Akatemia.

Kuusi, Tuire 1990. Musiikinteoreettisten ilmiöiden suhde havaintoon. *Musiikkipsykologia*. Toim. Louhivuori, Jukka & co. Jyväskylä: WS Bookwell Oy.

Levy, Benjamin R. 2017. *Metamorphosis in Music: The Compositions of György Ligeti in the 1950s and 1960s*. New York: Oxford University Press.

Ligeti, György 1968. Über neue Wege im Kompositionsunterricht. *Three Aspects of New Music: From the Composition Seminar in Stockholm*. Toim. Ingvar Lidholm & co. NMS-julkaisusarja 6135. Tukholma: Nordiska Musikförlaget.

Ligeti, György 1997d. Levynkansiteksti. Sony Classical SK-62307.

Ligeti, György 2007a. *Gesammelte Schriften. Band I*. Toim. Monika Lichtenfeld. Mainz: Schott.

Ligeti, György 2007b. *Gesammelte Schriften. Band II*. Toim. Monika Lichtenfeld. Mainz: Schott.

Marx, Wolfgang 2012. 'How I wonder what you're at!'— Sketch Studies of Ligeti's Nonsense Madrigals. *Contemporary Music Review* 31: 2–3, 135–148.

Pace, Ian 2012. Maintaining Disorder: Some Technical and Aesthetic Issues Involved in the Performance of Ligeti's Études for Piano. *Contemporary Music Review* 31: 2–3, 177–201.

PSS 2016. *Sammlung György Ligeti – Musikmanuskripte*. Toim. Heidi Zimmermann & Evelyn Diendorf. Inventare der Paul Sacher Stiftung -julkaisusarja 34. Mainz: Schott.

Ratner, Leonard G. 1980. *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books.

Rülke, Volker 1997. Die Unendliche Säule. Überlegungen zum Verhältnis von Musik und bildender Kunst anhand zweier Werke von Constantin Brancusi und György Ligeti. *Semantische Inseln – Musikalisches Festland*. Toim. Hanns-Werner Heister & co. Hampuri: von Bockel Verlag.

von Saalfeld, Lerke 1993. Lerke von Saalfeld im Gespräch mit György Ligeti in 1992. *Neue Zeitschrift für Musik* 154: 1, 32–36.

Sallis, Friedemann 2011. 'We play with the music and the music plays with us': Sándor Veress and his Student György Ligeti. *György Ligeti. Of foreign lands and strange sounds*. Toim. Louise Duchesneau & Wolfgang Marx. Woodbridge: Boydell, 1–18.

Salmenhaara, Erkki 1969. *Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken Apparations, Atmospheres, Aventures und Requiem von György Ligeti*. AMF-julkaisusarja 2. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.

Schütz, Hannes 1997. Wiedergeburt der Ars subtilior? Eine Analyse von György Ligetis Klavieretüde Nr. 2 „Cordes Vides”. *Die Musikforschung* 50: 2, 205–214.

Searby, Michael 2010. *Ligeti's stylistic crisis*. Plymouth: Scarecrow press.

Sloboda, John A. 1985. *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*. New York: Oxford University Press Inc.

Steinitz, Richard. 2003. *György Ligeti: Music of the Imagination*. Lontoo: Faber & Faber.

Steinitz, Richard 2006. Weeping and Wailing. *The Musical Times* 137: 1842, 17–22.

Steinitz, Richard 2011. À qui un hommage? Genesis of the Piano Concerto and the Horn Trio György Ligeti. *Of foreign lands and strange sounds*. Toim. Louise Duchesneau & Wolfgang Marx. Woodbridge: Boydell, 169–214.

Toop, Richard 1999. *György Ligeti*. Lontoo: Phaidon.

Várnai, Péter 1983. Ligetin haastattelu vuodelta 1978. *Ligeti in conversation*. Lontoo: Eulenburg Books.

Wilson, Peter Niklas 1992. Interkulturelle Fantasien: György Ligetis Klavieretüden Nr. 7 und 8. *Melos* 51, 63–84.

Äänitteet

Ligeti, György 1997e. *Mechanical music. György Ligeti edition. Vol.5.* SK-62310.

Ullén, Fredrik 1996. *György Ligeti. Complete piano music.* BIS-CD-783 ja BIS-CD-1683/84.

Koreografiat

Wheeldon, Christopher 2001. *Polyphonia.* New York City Ballet.

LIITE

György Ligetin pianolle kirjoittamat sävellykset* kronologisessa järjestyksessä:

- Kis canon egy román karácsonyi dalra* [Pieni kaanon romanialaisesta kansanlaulusta] (1940)*
Kis zongoradarabok [Pieniä pianokappaleita] (1939–1941)**
Invenció [Inventio] [ensiksi: *Invenció: fuga frig hangnemben* = fuuga fryygisessä sävellajissa] (1941)**
Három változat egy basszus-témára [Kolme muunnelmaa bassoteemasta] (1942)**
Induló [Marssi] [ensiksi: *Tréfas induló* = lystikäs marssi], nelikätinen (1942)
Nokturne (1942)**
Allegro moderato (1943)**
Együgyű melódia [Yksinkertainen melodia] kolmelle pianistille (1943)**
Egy kis tréfa [Yksi pieni kepponen] (1943)**
Polifón etüd [Polyfoninen etydi] [ensiksi: *Polifón gyakorlat* = polyfoninen harjoitus], nelikätinen (1943)
Capriccio n° 1 [ensiksi: *Szonatina* = sonatiini] (1947)
Capriccio n° 2 [ensiksi: *Zongoradarab (kis rondo)* = pianokappale, pieni rondo] (1947)
Dans [Tanssi] (1947)**
Cigány tánc [Mustalaistanssi] (1947–1948)**
Dansuri [Tansseja] (1948)**
[El kéne indulni] [”On aika lähteä”], kansanlaulusovitus (1948)**
Invenció zongorára [Inventio pianolle] (1948)
Allegro, nelikätinen (1950)
Három lakodalmi tánc [Kolme häätanssia, kansanlaulusovituksia], nelikätinen (1950)
Sonatine, nelikätinen (1950)
Rongyszönyeg [Räsymatto, kolme pianokappaletta] (1950–1951)**
Grande sonate militaire op. 69 [myös: *Petite sonatine militaire*] (1951)**
Musica ricercata [ensiksi: *Tizennégy tanulmány* = yksitoista harjoitusta] (1951–1953)
Chromatische Fantasie (1956)**
Trois Bagatelles (1961)
Monument–Selbstportrait–Bewegung, pianoduo (1976)
Études pour piano I, kuusi pianoetydiä (1985)
Pianokonsertto (1985–1988)
Études pour piano II, kahdeksan pianoetydiä (1988–1994)
L’arrache-cœur (1994)**
Études pour piano III, neljä pianoetydiä (1995–2001)

* Nimien kirjoitusasu perustuu Paul Sacher -säätiön arkistotietoihin, käännökset kirjoittajan. Luettelossa ei mainita kamarimusiikkiteoksia, vaan ainoastaan sävellykset yhdelle tai useammalle pianistille.

**Julkaisematon